


نقد وإبداع
محمود بقشيش


الدار المصرية اللبنانية



الدار المصرية اللبنانية

نقد و إبداع

محمود بقشيش

الناشر : **الدار المصرية اللبنانية**
١٦ ش عبد الخالق ثروت ـ القاهرة
تليفون : ٣٩٢٣٥٢٥ ـ ٣٩٣٦٧٤٣
فاكس : ٣٩٠٩٦١٨ ـ برقياً : دار شادو
ص . ب : ٢٠٢٢ ـ القاهرة
رقم الإيداع: ٨٢٨٩ / ١٩٩٧
الترقيم الدولى: 6 - 372 - 270 - 977
طبع : **آمون**
العنوان: ٤ فيروز - متفرع من إسماعيل أباظة
تليفون: ٣٥٤٤٣٥٦ - ٣٥٤٤٥١٧

الطبعة الأولى: ربيع الأول ١٤١٨ هـ يوليو ١٩٩٧م

نقد وإبداع

محمود بقشيش

الدار المصرية اللبنانية



مقدّمة

هذه مجموعة من المقالات والدراسات المختارة، في نقد الفنون الجميلة. ولم تكن الغاية هي تجميع مقالات، تدور حول ابداعات فنانين، وحول سيرتهم الذاتيّة... فما أكثر هذا اللّون من المقالات في بلادنا!.. غير أنّ القارئ/الناقد الّذي أتوجّه اليه بما اكتب، سيلحظ على الفور أنّ داخل تلك المقالات: انحيازات وتوجّهات، ومعارك صريحة. وسيكتشف أنّ تلك "الانحيازات" المشار اليها، إنّما هي للعقل وتجلّياته. أمّا "التوجّهات" فتهدف الى مناقشة المسلّمات، وكشف زيف الكثير منها. وما أحوجنا اليوم إلى مناقشتها، ليس في مجال النقد والفنّ فقط، بل في كافّة المجالات الاخرى. وسيكتشف القارئ، أيضا، أنّ المعارك، داخل الكتاب، موجّهة إلى الأهداف الّتي يجب أن تتوجّه إليها أيّ معركة شريفة؛ وهي، أساسا، تواجه ذلك النقد "الشوفيني" الّذي يأمل، بضيق أفقه، وانغلاقه، أن يسدّ كافّة منافذ الفكر، وحريّة الاختيار، وحريّة الحوار. ويزعج هذا الفكر "الشوفيني" أنّ كثيرا من مدارس الفنّ وأساليبه، لم يكن لها أن توجد بغير تلاقح الثقافات المختلفة، وانّ هذا التداخل الحضاري لا ينفي التفرّد القومي بل يدعمه. وهي -اي المقالات- ثانيا، تواجه -بإعطاء النموذج البديل- مقالات الصحف المصريّة و الغربيّة الّتي تتسم، في احسن الأحوال، بالطابع "الانطباعي"، وفي معظمها ... بالخفة والاستهتار.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المحتويات

محمود سعيد
مدخل إلى عالمه الفنى



هناك ملابسات تحيط بالعمل الفنّى ، وتشارك بشكل ما فى صنعه يساعد على كشفها الحديث الاعترافى للفنّان ، بالإضافة إلى الدراسات المرجعيّة فى مجال علم النفس ، وعلم الاجتماع ، فقد يربط " الناقد " بعض المؤثّرات بعمل فنّى لا يكون الفنّان نفسه قد تأثّر بها ، وقد يتوقّف الفنّان فى مرحلة سياسيّة مرتبكة ... فيسرع النّاقد إلى الرّبط الآلى بين الارتباك العام والتوقّف الخاص ، وربّما كان هذا التوقّف عائدا لسبب فردى بحت لا علاقة له بذلك الاضطراب العام ، ولأنّ معظم فنّانينا ، إن لم يكن كلّهم ، لا يمارسون الكتابة الاعترافيّة عن سيرتهم الذاتيّة ، أو الكتابة الموضوعيّة عن تجاربهم فى الإبداع ، لذلك يتحمّل النّاقد الّذى لا يجد أمامه إلا وثيقة العمل الفنّى عبء التفسير الّذى يظلّ ناقصا على الدّوام .

فى هذا الفضاء ... يكفى أن يطلق ناقد شهير حكما على عمل فنّى أو فنّان معروف ليتردد رأيه على أقلام جيله ، وقد ينتقل الصدى عبر أجيال متعاقبة . و مع التراكم يصير الاحتمال يقينا ، ومسلمة لا تقبل الجدل . عندما فكّرت فى الكتابة عن الفنّان الشهير "محمود سعيد" قرأت كلّ ما كتب عنه فى العربيّة والفرنسيّة ، فلم أجد فى كلّ ما قرأته إلا مقالة واحدة ، متعدّدة الطبعات والأسماء والأزمنة ... مع اختلاف طفيف فى درجة السماحة والتشدّد !

كان " محمود سعيد " عزوفا عن الكلام ، و الكتابة ، مستغرقا فى فعل الرّسم والتأمّل ، ويبدو انّ اسرته ذات الوضع الاجتماعى الرّفيع ، وأصدقاءه قد أسهموا بشكل مباشر أو غير مباشر فى مؤامرة الصّمت . قالت عنه " مارى كادافيا " فى سياق مقالة نقديّة تحمل عنوان "الرّجل و فنّه" ونشرت فى مجلّة "الاسبوع المصرى" سنة ١٩٣٦ : "لم يكن والداه [illegible] يتحدّثون عن فنّه إلا نادرا !" لهذا فوجئت ، وسعدت ، بحديثه الاعترافى الّذى تصدّر الملفّ التكريمى الّذى نشر فى مجلّة " الأسبوع المصرى " ، وهى مجلّة ثقافيّة كانت تصدر بالفرنسيّة فى العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن ، نشر الملفّ بتاريخ ٣١ يناير سنة ١٩٣٦ ، وضمّ مقالات لعدد من المهتمّين بالكتابة فى مجال الفنون الجميلة ... هم : أحمد راسم ، جان نيكولايدس Jean Nikolaides ، مارى كادافيا Marie Cadavia ، إتيين ميرييل Etienne Meriel ، مارسيل أغيون Marcel Aghion وإدجار فورتى Edgard Forti ، وإلوى ترفير Eloy Triuver . على الرّغم من حديثه المقتضب ... فقد كانت كلماته كاشفة ، ومصوّبة لبعض الاخطاء الّتى وقع فيها نقّاد الأجيال التالية . أجرى الحوار المعمارى " جان نيكولايدس " .

الحوار ... أو بمعنى أدقّ الاعتراف

قال "محمود سعيد" : ولدت فى ابريل سنة ١٨٩٧ فى الاسكندريّة حيث أعيش، من ابوين مصريين ، من أصول تركيّة و شركسيّة . تلقّيت تعليمى الأوّلى فى البيت على يد مدرسين خصوصيين . تنقّلت بعد ذلك بين كلّية فيكتوريا والآباء الجزويت ومدرسة السعيديّة الثانويّة ومدرسة العبّاسيّة وحصلت على البكالوريا سنة ١٩١٥، وليسانس القانون فى مدرسة الحقوق الفرنسيّة سنة ١٩١٩. بعد ذلك انتقلت إلى عالم القضاء... وأخيرا صرت قاضيا فى المحكمة المختلطة بالاسكندريّة . وعندما سأله "نيكولايدس" عن كيفيّة جمعه بين فنّ يحتاج إلى دراسات صعبة وأعباء وظيفته ... ردّ "سعيد" بقوله : إنّ التصوير كان نعمة ربّانية فى شبابى !.. كانت السيّدة " كازوناتو دافورنو" "Casonato Daforno" هى أوّل استاذ لى ... ثمّ فى سنة ١٩١٦ تلقّيت بعض الدروس فى مرسم الفنّان "أرتورو زانييرى" "Arturo Zanieri" ... وكان كلا الأستاذين من خرّيجى أكاديميّة الفنون بفلورنسا ... غير أنّنى عملت بمفردى بعض الصور الشخصيّة فى السنوات التالية . أثناء صيف ١٩١٩ ، ١٩٢٠ ، ١٩٢١ . كنت أسافر إلى "باريس" ... ودرست فى " اللّوفر " ، وفى أكاديميّة الكوخ الصغير (قسم الدراسات الحرّة وهو قسم بلا أساتذة) كما قضيت شهرا فى أكاديميّة جوليان . تزوّجت سنة ١٩٢٢ ، وسافرت خلال أجازات السنوات التالية إلى هولندا وبلجيكا وسويسرا وأسبانيا ... وبشكل خاصّ إلى إيطاليا ... منجذبا إلى المتاحف والكنائس . سأله " نيكولايدس " عن المؤثّرات الفنّية الّتى تأثّر بها فى الإبداع الاوروبّى... فأجاب سعيد بقوله: سأحاول أن، أجيبك. حتّى سنة ١٩٢٢ كنت مشحونا بالحياة الصّاخبة لروبنز، ثمّ بالإضاءة السحريّة

لرمبرانت ... غير أنّ الفنّ فى "فينيسيا" لم يترك فى نفسى أثرا عميقا ... باستثناء "جيوفانّى بيللينى" و"كارباسيو" بعد "صياعات" فنية في بلاد الفلاندر تحمست بشدة للأشكال الفطرية... سواء فى التصوير أو العمارة . و تأثرت بشدة بـ "فان آيك" "Vaneyk" ومملنج "Memling" وفان دينفيدين "Van Denvidem" بتكويناتهم المحكمة، و عمقهم ، وزهدهم فى اللون ، وبسبب اهتمامهم الدقيق بالتفاصيل ، وبفهمهم العميق للأشكال ، ... وبشكل خاص لإنسانيتهم. اكتسبت من هؤلاء القدرة على الاحتفاظ بكل ما يحقق الوحدة العضوية للعمل الفنى ، والتخلى عن الزيادات و التضحية بها . و مع ذلك استطيع أن أقول إن حبى وتقديرى يتجه إلى الاشكال الفطرية الفلمنكية ، والإيطالية ، والفرنسية ، ولم يتوقف هذا الحب عند حد... بل تزايد عبر السنين ، وبنفس القدر كان يتزايد مع "بيلليني" و"كارباسيو" ... بالإضافة إلى "الجريكو". كان "ليوناردو دافنشى" يغوينى دائما امّا " مايكل انجلو " فقد كنت وسأظلّ ، منسحقا تحت سلطانه وقوّته ؛ إنّه الفنّان الوحيد الّذى يتعيّن على المرء ان يتعلّم على يديه كيف يصبح مبدعا.

عندئذ ... فاجأه "نيكولايدس" بسؤاله : وماذا عن الفنّ المصرى ؟ أجاب "محمود سعيد" باقتضاب وكانّه يعتذر عن انفلات عواطفه : لا أستطيع أن أتجاهل كلّ ما أستشعره تجاه النّحت المصرى من عواطف وبهجة .

وانتقل "نيكولايدس" إلى السؤال عن أكثر الفنّانين المحدثين اقترابا من نفسه، فأجاب "سعيد" : بالإضافة إلى تلك الأعمال العملاقة فى الماضى ... لا أستطيع أن أشير إلا إلى ثلاثة هم : "كورو" "Corot" و "سيزان" "Cezanne" و"رينوار" "Renoir" وربّما أراد "نيكولايدس" أن ينهى حواره مع "محمود سعيد"

فى شكل مجاملة ... فقال لــه : نحـن نسـتخفّ عـادة بالرسّـامين الّذيـن يجهلـون الأدب ، و أنا اعرف جيّدا أنّك بعيد عن دائرة الاتّهمام . ردّ سعيد : إنّنـى أقـرأ الروايات الّتى أفضّلها مثل روايات "ديستويفسكى" و "مـارسيل بروست" . ومـن بين الشعراء أقرأ لـ "بودلير" . أضف الى ذلك أنّنى عاشـق لموسـيقى "بيتهوفـن" و"بـاخ" و"فـاجنر" و"سترافنسـكى" . لكـن ... مـا أحبّـه أكـثر مـن أىّ شـىء فــى العــالم هو ابنتى "نادية" ، وهى الآن فى الثامنـة مـن عمرهـا . وكـان "محمـود سعيد" فى التاسعة والثلاثين .

ما هى المصريّة ؟

اتّفق نقّاد الملفّ التكريمى على نقطتين أساسيّتين هما : مصريّـة رسـوم "محمود سعيد" واستحقاقه لأن يكون أميرا على الرسّـامين ... وقد بقيت صفـة الإمارة على اللاحقين مـن نقّـاد الفنّ ، واختلفوا فـى تفسـير "المصريّـة" ، قـال الشّاعر والنّاقد " أحمد راسم ": إنّ رسوم "محمود سعيد" تتحقّق فى لون السـماء والنهر، فى شـفافيّة الدرجـات الضوئيّـة، فـى البشـرة البرونزيّـة الطازجـة الّتـى تتجلّى فى وجـوه سيّداته ، وشـعورهنّ ، وأجسـادهنّ المشـتهاة ، ورأى "إدجـار فورتـى" أن تلـك المصريّـة بعيـدة عـن اللّـون ، وتتجلّـى فـى البنــاء البسـيط ، الصــريح ، والصلب . أمّا "بـدر الدّيـن أبـو غـازى" فيقـدم رأيـا مختلفـا بـه مـع "راسم" و"فورتى" وإن شـاركهما فـى التصـوّر المطّـاطى الّـذى يتّسـع للشـىء و نقيضـه . قــال "أبـو غـازى" (ص ١٠٣ – مـن كتابـه جيـل مـن الـروّاد) تتمثّـل مصريّته فى التقائه بالخصائص الأصليّة الّتى انبعثت من تقاليد مصر القديمـة ،

ففيه جلال الصمت، وروعة التجويد ، والإحساس الكامل بالمرئيّات ، وتأكيد الكتلة، والبناء بأسلوب يكاد يستعير من النحت لغته وكان "أبو غازى" أكثر سخاء من زميليه فمنح "محمود سعيد" جواز مرور إلى الفنّ الإسلامى. قال: "عند محمود سعيد شغف باللّون و حبّ الزخرفة هى ميراث الفنون الإسلاميّة، والواقع أنّ كلّ إنتاجه . بالإضافة إلى حواره الاعترافى مع "نيكولايدس" يؤكّدان عكس ما يذهب إليه "أبو غازى" ... وربّما لو كان من الممكن أن يطلع "محمود سعيد" على رأى "أبو غازى" لما بالغ فى الإشادة بالمبدعين الأوروبيّين خاصّة "مايكل أنجلو" الّذى توّجه أميرا على الفنّانين العالميّين ، ولمّا أكّد بالقول[١] والفعل بانّه ما كان من الممكن ان يكون هو نفسه أميرا على الفنّانين المصريّين. بدون دراسة وهضم النموذج الأوروبّى فى الفنّ .

بين النقد و الاقتناء

بعد ثورة ١٩١٩ ، وظهور شكل من أشكال الديمقراطيّة ، انتقل الشّعب بطبقاته الدّنيا والوسطى إلى لوحات الجيل الأوّل من الفنّانين المصريّين، اختار كلّ منهم الموضوعات الّتى تتّسق مع طبيعته ، ومع أسلوبه المختار . اختار "يوسف كامل" و"راغب عيّاد" الأسواق والأحياء الشعبيّة والعمل ، واختار "ناجى" الرّيف والحبشة والموضوعات الّتى تقترب من طابع الفنّ الدعائى، واختار "أحمد صبرى" وجوه أصدقائه ليرسمها ، أمّا "محمود سعيد" فقد تعدّدت محاوره الأسلوبيّة والموضوعيّة ... بين الالتزام بالواقع الوصفى ، التقريرى... والاحتفال بالأشكال الفطريّة ، خاصّة فى المناظر الطبيعيّة ، وابتكار شكل جديد

وجرئ يعدّ إضافة حقيقيّة إلى التصوير المصرى ، تناول به موضوع المرأة الشعبيّة . واذا كنت أشارك عديدا من نقّاد الفنّ فى الانحياز إلى أهميّة المحور الثّالث ... فإنّ للمقتنين رأيا آخر !

نشرت مجلّة "الأسبوع المصرى" فى نفس الملفّ بيانا بعدد وأماكن اللّوحات وأسماء مقتنيها ، وكلّهم من عليّة القوم بالطبع . ضمّ البيان ٩٧ لوحة... احتلّ فيها المنظر الطبيعى المركز الأوّل : ٥٣ لوحة ، يأتى "البورتريه" فى المركز الثّانى ٢٠ لوحة ، بينما لم يقتن متحف الفنّ الحديث غير خمس لوحات هى : ذات الرداء الأزرق . ذات العينين الخضراوين : الرسول . زهور صناعيّة منظر خريفى . واقتنت وزارة الصناعة لوحة ذات المنديل الأخضر . واقتنى المتحف "الاثنوجرافى" مجموعة من الرسوم بالقلم الرصاص ، واقتنت المكتبة الأهليّة لوحة "طبيعة صامتة" ، أمّا مدرسة الفنون الجميلة فقد اقتنت لوحة "المقابر" .

وجه المرأة بين طبقتين

إنّ موقف "محمود سعيد" من الوجه الإنسانى يدعو إلى الدهشة والتساؤل ، فهو حين يتناول وجوه قريباته فإنّه يخلع عليهنّ أقصى ما يستطيع من علامات الرقّة ، والتحضّر ، والتعفّف ، والتفاؤل بالحياة . ولم[مم ح١] يمنع هذا الالتزام من بعض التجاوزات : مثل لوحة شقيقته حرم "حسين سرّى باشا" الّتى رسمها سنة ١٩٣٢ وجعلها تتكئ بذراعها الأيمن على وسادة ، وكان من

نتيجة هذا الاتّكاء بروز استدارة البطن والمقعدة فضلا عن الصدر أمّا اليد اليسرى فقد كسرت بوضعيّتها الغريبة ، وحركة أصابعها كلّ تقاليد فن "البورتريه" . فبدلا من أن تكون ، فاعلة ، ومشاركة ، فى وحدة عضويّة تنتظم كلّ العناصر ... تنسحب خارج المسرح ، وتدعونا إلى الانسحاب خارج اللّوحة ... وكأنّه يستعجلنا لإنهاء لحظة اللّقاء بها حتّى لا نستزيد من التطلّع إلى عطايا الجسد المحرّم !

ربّما لاحظ "محمود سعيد" بنفسه ، أو بغيره ، أنّه تجاوز الخطّ الأحمر لتقاليد الأسرة ، وأنّ عليه أن يقوم باعتذار فنّى ، فغطّى رداءها بزخارف عريضة لا شكل لها حتّى يشتّت التركيز على الجسد . إنّ المدقّق فى هذه اللّوحة يدرك أنّ الزخرفة لم يكن لها ضرورة فنّية ، وأن تدخّلها قد أفسد نقاء الكتلة . المدهش فى الأمر أن تجد من بين النقّاد من يخرج بنتيجة عجيبة من هذه اللّوحة هى عشق "محمود سعيد" للزخرفة الإسلاميّة !

إذا كان "سعيد" – بشكل عام – يلتزم "سكّة السلامة" مع أسرته وطبقته فإنّه يتخفّف من كلّ الضغوط عندما يكون النموذج المراد رسمه منتميا إلى شرائح الخدم عندئذ يعرّى كلّ شىء ويرسم الجنس على الشفاه المكتنزة ، والعيون الوحشيّة ، والجسد النحاسى الفاجر . و هو إذ ينتقل من موضوع "الأسرة" إلى موضوع "الخدم" لا ينتقل انتقالا آليّا من موضوع إلى موضوع، بل ينتقل من أسلوب فنّى إلى أسلوب آخر ، فمع وجوه أسرته يلتزم إلى حدّ كبير بالأسلوب الأكاديمى المدرسى ، وبأسس التصميم فى عصر النهضة... ومع وجوه "الخدم" فإنّه يبتكر أسلوبا تعبيريّا خاصّا به ، ينتحل من النحت الفرعونى ميزة الصلابة و الرسوخ . وإن ضحّى بروحانيّة ونقاء كتلة ،

وانزلق بها إلى فظاظة فطريّة لا تخلو من سحر ، و يأخذ من "رمبرانت" إضاءته السحريّة ، وإن حرّرها من مصدرها الثابت ، وهو لا يلقى بأضوائه المسرحيّة الكاشفة... إلا على مناطق الإثارة : الأثداء المكوّرة اللمّاعة ، الأذرع البضّة القويّة ، الأفخاذ النحاسيّة الثريّة الخ ... لتفرض حضورا قويّا على العيون والغرائز. ففى لوحة "الأسرة" (١٩٣٥) يقوم هذا الضوء بدور فاعل ومثير فى ترابط العناصر البشريّة فى اللّوحة "الأب – الأمّ – الطفل" ويشكّلون معا بناء هرميّا متماسكا... قمّته راس الأب ، وقاعدته الأمّ الجالسة فى سعادة مستكينة ، لا تخلو من سحابة حزن شفيف ، وتلقم طفلها ثديا سخيّا. ويحدّثنا "الضوء" حديثا بليغا عن العلاقة الحميمة الّتى تربط الرجل بامرأته . ألقى "محمود سعيد" ومضات نحاسيّة على صدره المشعور الصّلب ، وفخذه العارى ، وثدى الامّ المكوّر ، وناب الضوء عن الوجوه الصامتة الشبيهة بالدمى فى الكلام والابلاغ – ولم يحمل "محمود سعيد" الضوء كل مسئولية الإبلاغ ... فهناك وسائط مرئيّة أخرى فى لوحات كثيرة مثل : القلل الّتى تجمع بين الاستدارة الأنثويّة والاستقامة الذكريّة ؛ الجرار الممتلئة ، بطون القلاع المنتفخة ، الأساور ، أعترف بأنّنى عندما أتأملّ عارياته النحاسيّات ، أو عارياته المرتديات ، يداخلنى شعور ينحرف بى عن التذوّق الصافى لجماليّات العمل الفنّى ... وذلك على النقيض من عاريات "محمود مختار" الرقيقات (يمكن للقارئ مطالعة منحوتات مختار فى العاريات و عقد مقارنة بينهما)، ورغم هذه الملاحظة العابرة فإنّنى أشارك نقّاده فى اعتبار موضوع "شرائح الخدم" أو "سيّدات بحرى" كما يصفهم "محمود سعيد" ... أهمّ محاور إبداعه الفنّى ، لنجاحه فى تحقيق أسلوب شخصى ، يجمع بين "الكلاسيكى" و"الفطرى"، البنائى والتعبيرى ، واستطاع بهذا الاختيار الأسلوبى المناسب أن يجسّد موضوعات جريئة لم يجسر عليها غيره من الفنّانين حتّى الآن، وأخشى أن

أقول ... إنّ أحدا لن يخاطر بالتعبير عنها فى المستقبل القريب ... مع كلّ ما نراه من محاولات خطيرة من رجال الدّين لاحتلال مقاعد نقّاد الفنّ !

وجه الرّجل بين طبقتين

يتكرّر نفس الشيء مع وجوه الرّجال (الأصدقاء من علية القوم ، وبسطاء النّاس من فقراء الشّعب المصرى) فللأصدقاء الاسلوب الأكاديمى الوصفى ، وللآخرين الأسلوب التعبيرى : ففى الصورة الشخصيّة للدكتور "جوّاد حماده" والّتى رسمها سنة ١٩٣٢ ... يجمع فى المشهد كلّ العناصر الّتى تؤكّد وظيفة صاحبها ؛ الأدوية والأجهزة الطبّية ... ولم ينس رداء الطبيب . ظهر بطل اللّوحة كما لو كان يستفسر عن حالة مريضه ، ويتّكئ بيديه على جهاز ضغط الدمّ . ولا تخرج صورة "موريس دى وى" "Maurice De Wee" (١٩٢٦) رغم الفارق الزمنى بينهما عن نفس الطابع التقريرى والّذى يقترب فى ملامحه الخارجيّة من (فنّ البوب) أو الفنّ الدارج أو فنّ رجل الشّارع الّذى ظهر فى الولايات المتّحدة فى الخمسينيات ، ولم يتأثّر به "محمود سعيد" بالطبع ... وربّما لم يسمع به إطلاقا !

وتتوازى وجوه الرّجال الفقراء مع وجوه بنات بحرى من حيث الاتّجاه إلى التحوير التعبيرى الّذى يميّزه - ومن تلك الوجوه : وجه الحاجّ "على" سنة ١٩٢٤ ، و شيخ من مربوط سنة ١٩٣٤ ، و "دعوة المتعطّل" سنة ١٩٤٦ ، ورغم الفارق الزمنى الّذى يفصل كلا منهما عن الأخرى فإنّ قواسم تعبيريّة

وبنائيّة تجعل الناظر إليها يظنّ انتماءها لمرحلة زمنيّة واحدة. يجمعها حزن دفين . شبّهها بعض النقّاد بالوجوه الاستبطانيّة للمنحوتات والرسوم المصريّة القديمة ، وشبّهها البعض الآخر بوجوه الفيّوم ، وهى على الارجح وجوه واقعيّة، توغّل الفنّان إلى أعماقها الحزينة ، وأراد أن نشاطرها هذا الحزن، وربّما كان " البورتريه " الوحيد المنتمى إلى علية القوم الّذى انفلت من الواقعيّة التقريريّة هو "بورتريه" يظنّ أنّه للشاعر والناقد "أحمد راسم" ، وقد أجاد "محمود سعيد" فى مبالغاته التعبيريّة ، خاصّة فى المبالغة فى طول أصابع اليد ، وتعقيد فواصلها ، وجعلها تبدو كيانا اخطبوطيا ، تشاكها نظرة ثابتة ومقتحمة، وحاجبان شيطانيّان . أمّا بقيّة العناصر فإنّها تختفى أو تذوب فى مساحة ظليّة تبتلع مجمل اللّوحة . اللّوحة بعنوان "الرّجل ذو الرّداء الأسود" رسمها سنة ١٩٢١ . وهى تبدو غريبة نوعا ما على عالمه ... ولم تتكرّر فيما أعلم . وإن كنت أتعاطف معها أكثر من كلّ الوجوه الّتى ذكرتها حتّى الآن ، لما تتحلّى به من بلاغة الإيجاز .

إنّ "محمود سعيد" بحكم عمله ، وثقافته بشكل عام ، وثقافته الأدبيّة بشكل خاص ، قد جعله يرى فى لوحة "الحامل" عملا يقبل الإحالة والتفسير الأدبى مع احتفاظه بكلّ مقوّمات المعمار المحكم . لا يستطيع الناقد أن يتأمّل لوحة "دعوة المتعطّل" مثلا ... دون أن يجد فى عناصر اللّوحة ما يغريه بتفسير أدبى ، واستخراج ما يقوله هذا البائس الساجد وحيدا وما يتمنّاه من أمنيّات، وبالنسبة للمشاهد العادى ، غير المتخصّص ، فإنّه يتّجه نفس الاتّجاه فيما أظنّ . أمّا عندما ينصرف عن العلاقة المباشرة مع "الموديل" إلى حالة الاستغراق فى التأليف الذهنى، فإنّه فى كثير من الحالات ينتقل من نثر الحياة اليوميّة إلى شىء أقرب إلى الشعر ، ولكنّه شعر لا يتخلّى عن حسّيته ،

وخشونته الفطريّة، ويبقى لحنه الأساسى : الجنس ... والخصوبة مهيمنا . ولقد كان من الإنصاف لدى جماعة "الفنّ والحريّة" أن تعترف بدور "محمود سعيد" وإن اختلفت معه ، وتختار لوحة "ذات الجدائل الذهبيّة" (١٩٣٣) غلافا لأوّل معرض للجماعة .

الفطريّة فى فنّ سعيد

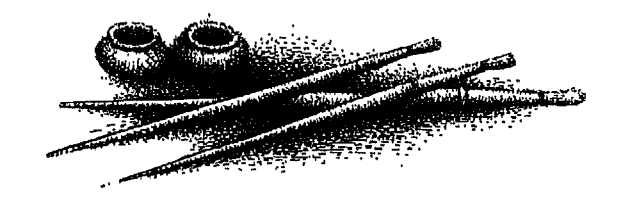
مثلما حاول أن يقيم "محمود سعيد" توازنا بين منصبه ، وطبقته ، وفنّه... فقد نجح فى خلق توازن بين أساليب متعدّدة ، ومتناقضة ، فى ذات الوقت. وعلى الرّغم من غلبة الصمت والجمود على وجوهه ، فقد كانت تتسلّل إلى عالمه بعض الابتسامات المحسوبة ... تمثّلت في شكل مفردات مرئيّة مثل: "الجحش" الصغير الأبيض فى لوحة "الشواديف" (١٩٣٤ - ١٩٣٥) والحمار "الكاريكاتيرى" فى لوحة "الجزيرة السعيدة" (١٩٢٧) أو الحمار ذو الوجه الإنسانى فى لوحة "المدينة" ، واستعارة رسوم الأطفال فى رسم الأقواس المتداخلة لسعف النخيل... فى لوحة "مشهد خريفى" ولوحة "الجزيرة السعيدة" وعلى الرّغم من نجاحه فى إثارة إعجابنا وغرائزنا ، فى لوحات سيّداته ... فانّه دعانا إلى الابتسام - ربّما عن غير قصد - على لوحة المستحمّات الّتى رسمها سنة ١٩٣٤ ... ففى نسبها "الكاريكاتيريّة" ما يدعو إلى الابتسام . إنّ لوحة "الجزيرة السعيدة" تكاد تكون فى مجملها دعابة طريفة. تسودها الخطوط القوسيّة، يبدأ الحمار رحلته من النخلة المكتنزة المثقلة بالثمار . وبسبب كثرة الاقواس فى سعف نخيل والجزيرة يبدو الحمار ذاته كما لو كان يسير فى

طريق دائرى، ما إن يخرج من اللّوحة حتّى يرتدّ إليها من الجانب وهكذا ! غير أنّ "محمود سعيد" لا يستسلم إلى إغراء الفنّ الفطرى بالاسترسال فى عالم الخيال، ولا يريد لذاكرته أن تُقتلع منها المؤثّرات الفنّية الأخرى الّتى شكّلت رؤيته ، لهذا نجد أن لوحاته المؤلّفة تأليفا ذهنيا ... تجمع بين خيال الفنّ الفطرى وأسس التصميم فى لوحة عصر النهضة... مطعمة بين الحين والآخر باستعارة من " الأسلوب التكعيبى " كما فى لوحة "الشواديف" . وهو تارة يؤلّف بين أساليب عدّة فى عمل فنّى واحد ، وتارة يفرّق بينها في تزامن واحد. ولو اخترنا ، بصورة عشوائيّة ، عاما بعينه، وليكن عام ١٩٣٤ وجدنا تعدّدا فى الأساليب وتباينا فى الموضوعات ، ففى العام المشار اليه رسم (بورتريه) للرسّام "أنجلو بولو" بأسلوب ينتمى إلى الواقعيّة التقريريّة، ورسم لوحة "الشواديف" ذات الطابع "الفنتازى" الفطرى ، ورسم لوحة "رجل من مريوط" باسلوب تعبيرى مؤثّر . وفي سنة ١٩٢٧ - على سبيل المثال - رسم موضوعات متناقضة، رسم لوحة "جبّانة المسلمين" (١٩٢٦) ، ورسم لوحة "الجزيرة السعيدة" ولوحة "ذات الرداء الازرق"، ولوحة "لاعبى الدومينو" الخ .

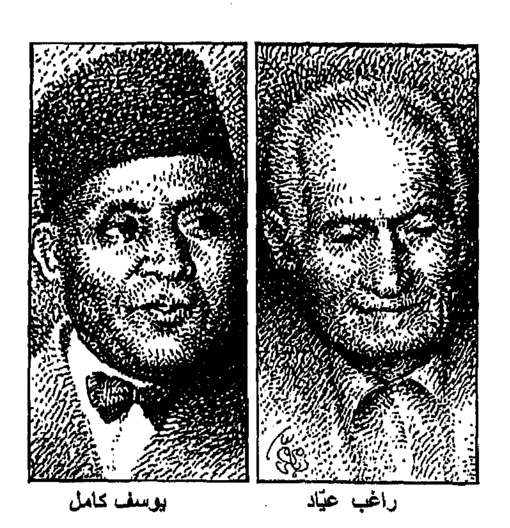
الموت و الحياة

يعدّ بعض النقّاد موضوع "الموت" أحد المحاور الرئيسيّة فى فنّه ، خاصّة فى مرحلة الشباب ، والحقيقة أنّه لم يرسم فى كلّ حياته غير خمس لوحات تعبّر عن الموت. منها ثلاث تعبّر عن إجراءات الدفن ، وزيارة المقابر، والترحّم على الموتى بقراءة القرآن، ولوحتان ظهرت فيهما المقابر

كخلفيّة ، واللّوحات هى : "عشيّة الدفن" (١٩٢٧) ، "المقابر" (١٩٢٧) ، "جبّانة المسلمين" (١٩٢٦)، "الرسول" (١٩٢٤) ، "نعيمة" (١٩٢٤) ولا تمثّل خمس لوحات محورا ، ليس لكونها نسبة شديدة الضآلة بالقياس لأعماله الّتى تعدّ بالمئات ، بل لوجودها في عالم "محمود سعيد" الصاخب بالحياة ...



راغب عياد و يوسف كامل
و سؤال فى الهوية



يوسف كامل   راغب عيّاد

دفعنى إلى الجمع بين "راغب عيّاد" و"يوسف كامل" دافعان ... أوّلهما: تلك الصداقة الرّفيعة الّتى جمعت بينهما و الّتى لا أعرف لها نظيرا، ليس بين الفنّانين المصريّن فقط بل بين بشر هذه الايّام فى مصر. وحكايتهما معروفة للدرجة الّتى لا أجد مبرّرا لإعادتها، ومن يرد الاستمتاع بسيرة تلك الصداقة النادرة فليقرأ كتاب المؤرّخ "بدر الدّين أبو غازى" : جيل من الروّاد .

ثانى تلك الدوافع هو تحرّر الصديقين الحميمين من الضغط العاطفى الّذى يجبر أحدهما ، أو يستدرجه ، الى تبنّى وجهة نظر الآخر فى الفنّ والحياة. ظلا مختلفين حتّى النهاية، دون أن يفكّر أحدهما فى التنازل عن تلك الصداقة الغالية .

كان "راغب عيّاد" مسيحيّا حتّى النخاع – كمـا يقـال – ومثّلت الرّسوم الكنسية ، والموضوعات الدينيّة ، أهمّ محاور ابداعه الفنّى ، فيمـا ظـلّ "يوسـف كامل" ، "المسلم" ، منحازا – بالقول – إلى الأسلوب التأثرى . ورغم اختلافهمـا البيّن فانّ ثمّة قواسم مشتركة كانت تجمعهما ، أوّلها نيّة الإمساك بفنّ ينتمى الى مصر، واستلهام موضوعات تنتمي إلى الطبقات الدنيا فـى المجتمـع المصـرى. رغم تناقضهمـا الأسلوبى الحـاد ، فقد انحـازا معـا الـى أداء يتّسم بالبسـاطة ، والتلقائيّة . و هو الّذى سأتوقّف عنده بشيء من التحليل .

بين القول والفعل

ورد فى كتاب المـؤرّخ "بـدر الدّيـن أبـو غـازى" "جيـل مـن الـروّاد" أنّ "يوسـف كـامل" قـال قـولا لا يعلنـه غير المؤمنين بعقيدة : "لقد ولـدت بنزعـة تأثيريّة وساظلّ كذلك" وكان يتعيّن على المؤرّخ ذكر ملابسات هذا "القول" الّذى يختلف اختلافا واضحا مع مجمـل انتـاج الفنّـان . انّ سيرته الذاتيّـة تنبئنـا بأنّـه تعرّف على الأسلوب "التأثيرى" ، أوّل ما تعرّف ، من استاذه الإيطـالى "بـاولو فورشيلا" فى مدرسة الفنون الجميلة ، وواصل ممارسته أثناء بعثته إلى إيطاليا، غير أنّ المتأمّل لمراحله المختلفة يجد أنّـه لـم يطبّق قواعـد الأسـلوب التـأثيرى تطبيقـا حرفيّـا ، بـل ضـمّ اليـه أو – تسـلّلت اليـــه – شـذرات مـن "التعبيريّـــة" و"التسجيليّة"... ثمّ "الوحشيّة" فى نهاية حياته ، عندما ضعـف بصـره ، ووهنـت صحّته ، وقلّ صبره . إنّ الأسلوب "التأثيرى" من الأساليب المناسبة للتعامل مع

بيئة الضوء : "مصر" . غير أنّ بيئة الضوء تلك مفعمة بأحوال لا يستنطقها الضوء وحده ، ولأنّ "يوسف كامل" إنسان كان يعيش قريبا من الفلاحين والبسطاء فكان من الطبيعى أن يصوّرهم ، ويصوّر أسواقهم المزدحمة بالبشر ، والطيور والحيوانات الأليفة ، والحكايات ، ومن ثمّ كان لا مفّر من تأمّل تلك التعبيرات الانسانيّة المختلفة على الوجوه ومتابعة تلك الحكايات الّتى تربط الباعة بالمشترين ، ولم يستطع أن ينفلت من لون الوجوه الّتى لوّحتها الشمس ، أو الملاءات السوداء الّتى تغطّى أجساد الريفيّات. لهذا ظهرت الالوان البنّية ممزوجة، أحيانا ، بالازرق البروسى الداكن ، وهى ألوان تتنافر مع الأسلوب "التأثيرى". والمدهش فى الأمر أنّ تلك الألوان الداكنة لم تظهر أوّل ظهورها مع لوحات الأسواق المصريّة، بل ظهرت فى لوحات بعثته الإيطاليّة، كما فى لوحة "المطبخ" على سبيل المثال (٤٨ × ٦٤ زيت على خشب - سنة ١٩٢٧)، وهو يميل إلى الحكى وهذا أمر يتناقض ، أيضا ، مع "النزعة التأثيريّة" الّتى سبق أن تحدّث عنها. لهذا كان عليه أن يستعير شيئا من "التعبيريّة" - وبدقّة: من الرسوم التوضيحيّة . ففى لوحة "فلاحة" ... التقط "يوسف كامل" لحظة تأمّل حزين من بائعة ريفيّة ، تدلّ هيئتها على درجة فقرها ، تتطلّع الى طيورها الممتلئة ، ويقدّم لنا الفنّان عناصر حكايته . وأذكر أنّنى حينما شاهدتها لأوّل مرّة تذكّرت الحكاية الشهيرة المسمّاة "بائعة اللّبن" . وينتقل "يوسف كامل" من لوحة "الحكاية" إلى اللّوحة الّتى أصفها بلوحة "الحالة" ، كما فى لوحة "السّوق" حيث الزحام المحموم الّذى تتوه فيه كلّ التفاصيل الإنسانيّة والمعماريّة للمكان ، وتختفى تحت غلالات الغبار. ويتوقّف أحيانا عند علاقة دافئة بين حمامتين ، تتشكّلان بلمسات متعجّلة وبارعة فى ذات الوقت. إنّ الوجوه الإنسانيّة الّتى رسمها - سواء كانت وجوها مستقلّة أو داخل موضوعات ، منتمية إلى الطبقات الدنيا ، غالبا ، أو كانت وجوها لزملاء أو اصدقاء تتّسم

جميعا بالسماحة والرقّة . ولا شكّ أنّها تعبّر عن نفس صاحبها وتعبّر مجمل لوحاته عن انحياز – غير ملوّن بلون من ألوان السياسة إلى البسطاء . وفي ظنّي أنّ "يوسف كامل" قد اختار اسلوبه الشخصي هذا الّذي كان يعتقد أنّه أسلوب تأثّري اختيارا فطريّا. وليته ترك لنا آثارا مكتوبة تقطع الشكّ باليقين، فيما يخصّ ، شكل ودرجة ، اتّصاله بكبار مفكّري وأدباء زمانه، فقد تزامل مع "العقّاد" و"المازني" و"فريد أبو حديد" وغيرهم عندما كان مدرّسا بالمدرسة الإعداديّة. ولم تترك تلك الزمالة فيما أعلم أيّ أثر في فنّه ، وكان الأجدر بها أن تجعل منه "مفكّر فن" . ورغم ذلك فإنّ اسلوبه الفنّي الخاصّ – رغم ما به من نواقص – نجح إلى حدّ لافت في التعبير عن جوانب مهمّة من الحياة في مصر ، أمّا ما هو أخطر من هذا في نظري ، فهو الرّسالة الأخلاقيّة الكامنة في أعماله الفنّية والتي يمكن ترجمتها الى تلك العبارة الشعاريّة : "لنكن بشرا حقيقيّين بالتمسّك بالسماحة والرقّة والمحبّة" .

هل الانقطاع ممكن

ذكر الناقد "حسين بيكار" في كتابه "لكلّ فنّان قصّة" أنّ "راغب عيّاد" قال : "أنّني أوّل ما وطأت قدماي رصيف ميناء الاسكندريّة عقب عودتي من بعثتي في إيطاليا، أقسمت أن أخلع القبّعة ألى الأبد" ... وبهذا القسم أعلن "عيّاد" عن حرصه على الانقطاع عن النموذج الأوروبّي، وكان عليه أن يقدّم البديل، المغاير، المستقلّ، مقطوع الصلة بانجازات "الآخر" الأوروبّي. وباعتباره مصريّا، وقبطيّا، فإنّ المنبع الّذي رأى أن يستلهمه... هو "الإرث المصري

القديم" و"الرموز القبطيّة"، فضلا عن الرّسوم الشعبيّة. وعلى الرّغم من نجاح "محمود مختار" فى "التوفيق" بين نقاء "الكتلة" فى النحت المصرى القديم ونظيرها فى النحت الإغريقى، فإنّ "عيّاد" لم يرحّب بهذا "التوفيق" الّذى يجمع بين إنجازات متعارضة فى معظم الأحوال ، وفضّل استعارة ، أو استلهام، أشباه متجانسة فى التراث الفنّى المصرى . والسؤال الّذى يطرح نفسه: هل نجح ، فعلا ، فى الانقطاع الّذى وعد به ؟

والإجابة عندى : لا ! ... لأنّه ألقى القبّعة فى البحر ، ولم يلق معها بالذاكرة . ولنا أن نسأل : هل كان من الممكن أن يوجد أسلوب "عيّاد" لو لم يعرف أنّ "التشويه" أو : "التحريف" – كما أفضّل – "Deformation" أمر مشروع فى الفنّ الحديث، ولم يلتق بمحفورات "دومييه" الهجائيّة ، وزخارف "ماتيس" المستلهمة من الشرق ؟

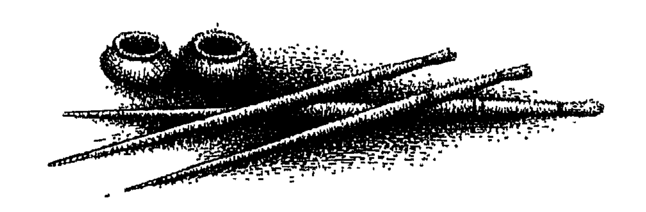
وإذا كانت ريشة "عيّاد" قد تجولّت بين بشر الطبقات الدّنيا ، فقد سبقه إليها "دومييه" الّذى احتفلت ريشته بركّاب الدرجة الثالثة ، وبسطاء العمّال والفلاحين ، والبهلوانات ، والثوّار ، وسماسرة الفنّ ، والقضاة والمحامين . واستخدم أقصى درجات الهجاء مع علية القوم من قادة يتفاخرون بانتصارات زائفة ، وشيوخ يتباهون باستعادة صبا زال وانتهى الخ ... من التجليّات المختلفة لفنّه والّتى لا مجال لعرضها أو الحديث عنها تفصيلا فى هذا السياق. ما يعنينا هو أنّ فنّ "عيّاد" قد تأثّر بهذين الوجهين فى فنّ "دومييه": "النقد"، و"التحريف الشّكلى". وقد لاحظ العديد من النقّاد المصريّين، ومنهم "بيكار" أنّ فنّ "عيّاد" فنّ ناقد لا واصف . غير أنّنا نكتشف عند المقارنة بين "عيّاد" و"دومييه" أنّ "عيّاد" كان ناقدا لطيف الملاحظة فى أكثر الأحوال . أعانته فى

ذلك استعاراته من الرّسوم الجدرانيّة المصريّة – خاصّة الوجوه الحياديّة والأطراف المتناغمة – بالإضافة إلى ما تحلّت به رسومه من رشاقة خطيّة، وشفافيّة لونيّة . من لوحاته الناقدة لوحة بعنوان : "مصر القديمة والحديثة". أنجزها سنة ١٩٥٣ ، بأحبار وألوان مائيّة على ورقة ، مقاسها ٥٠ × ٧٠ سم ، وموجودة حاليّا بمتحف الفنّ الحديث بالقاهرة . فى الوهلة الأولى يلحظ المتلقى أنّ اللّوحة تجميع "كاريكاتيرى" ، لا يلتزم النسب والأبعاد المنظوريّة ، لمجموعة من المشاهد الّتى قرأنا عنها فى ريف مصر منذ آلاف السنين والّتى نشاهد صورة لها فى الرّيف المصرى المعاصر . وتوحى اللّوحة بثلاث فكر مختلفة و موصولة فى ذات الوقت ، أولاها أنّ "الحاضر" صورة مطابقة لأصل قديم ، ومن ثم لم يقدم الحاضر إضافة تسمح بتقدّمه. أمّا الفكرة الثانية فهى أنّ "الحاضر" يلتزم بأصالته لهذا يستنسخ الماضى، أمّا الفكرة الثالثة الّتى تتّسق مع مجازيّة "إلقاء القبّعة فى البحر" فهى أنّنا لن نتقدّم إلا إذا استلهمنا إنجازات الأسلاف ومن لوحاته القليلة الّتى اهتمّ فيها بالتعبير الفردى للوجوه لوحة بعنوان "بائعات السّوق" (١٩٧٧). خلع على الوجوه جميعا مسحة من الحزن والضياع. غير أنّه بسبب طبيعته المسالمة، شغل المتلقّى بما يطرب عينيه، بزخارف تنتشر بين الفساتين وإحدى السلال. ويشبه فنّ "عيّاد" فى هذا فنّ "يوسف كامل" فكلاهما يحرص على الاعتدال فى التعبير وترك مسألة تحريك المشاعر والعواطف والأفكار لكرم وحساسيّة المشاهد !

من لوحات "عيّاد" المهمّة الّتى حفلت باستعارات شكليّة من الرّسوم الجداريّة القديمة وخاصّة : المنظور الإيحائى ، والملامح الخارجيّة للشخوص، والنظام التكوينى الرمزى ، لوحة بعنوان "الزراعة" ، وهى لوحة طوليّة (١٥٥ × ٦٠ سم) مقسّمة إلى مستويات أو طبقات رأسيّة ، تتّسع كلّ

مساحة إلى نوع من أعمال "الفلاح" مثل حرث الأرض ، ودرس الغلّة بالنورج ، ويحتلّ العمل الشاق المستوى القاعدىّ ، و مع الصعود يقلّ، نوعا ما، ثقل العمل ، وخصّ "عيّاد" مساحة القمّة برقص الخيل وأفراح الفلاحين، وكانّ الفرح فى هذه الذروة هو جائزة عناء المستويات الطبقيّة التحتيّة. ولست أدرى لماذا سيّد "عيّاد" اللّون الأزرق عبر مستويات اللّوحة ، هل أراد أن يوحى بدرجة من الحزن الشفيف، أو بجوّ اللّيل بما فيه من أسرار ؟.. أم أراد أن يسهم فى خلق جوّ ضوئى عام يؤكّد الترابط المشهدى ؟.. أم أراد أن يربطه برمزيّة اللّون الأزرق فى التراث المسيحى ؟

إنّ التصميم التراكمى للّوحة يكشف ، فى جانب ، عن ميل إلى إيحاء النّظام المنظورى فى الرّسوم الجداريّة المصريّة، ويكشف فى الجانب الآخر عن ميل الرسّام إلى "الحكىْ" . فى اللّوحة ، كما فى الحكاية الشعبيّة ، حكاية تروى ، ومستمع يستخلص حكمة . وإن اختلف "عيّاد" مع الحكاية الشعبيّة ، فى كون حكاياته بلا شخصيّات ، فهو لا يحفل بالملامح الفرديّة ، والتعبير الفردى. فى اللّوحة تركيز على حركة الجموع من خلال فعل العمل وتعبير الفرح : العمل سبب ، والفرح نتيجة .



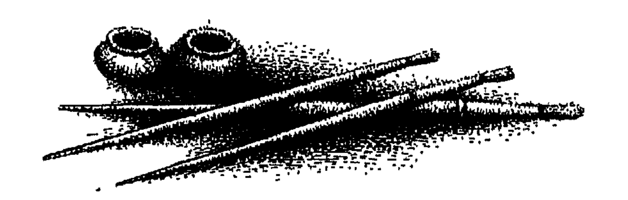
الرموز ... والموضوعات الدينيّة

من أجل اكتشاف جماليّة مختلفة عن جماليّة لوحة عصر النهضة استلهم "عيّاد" مظاهر الرّسوم المصريّة القديمة ، ونظامها التكوينى ، كما استلهم الرسوم الجداريّة الشعبيّة بكلّ ما تحفل به من تلقائيّة وفطريّة . و لم يكن من باب المصادفة أن تتسلّل إلى رسومه بعض الرموز الدينيّة، وخاصّة الأرقام . لهذا احتفل فى كثير من لوحاته ورسومه بالمتواليات الرأسيّة ، للإيحاء بالمنظور كما فى الرسوم المصريّة، وقد أتاح له هذا النظام التكوينى أن يفعم لوحته بالعناصر الحكائيّة ، ففى لوحة "الدير" – مثلا – جعل البناء المعمارى للدير يقسّم اللّوحة، وينقسم بها ، إلى ثلاثة مستويات . يحوى كلّ مستوى منها مشهدا روائيّا رامزا، فى مشهد القاعدة يدور حوار غامض بين راهبين. فى المستوى الأعلى ينفرج الغموض عن راهب ثالث يطالع الكتاب المقدّس ، ويبدو متّجها إلى المستوى الّذى يعلوه . أمّا المستوى الثالث : مستوى "القمّة"، فيكشف عن درجات سلّم لا ندرى من أين نبت متّجها إلى الذروة ... حيث جرس الصلاة ، محاطا من ناحية بثلاث نخلات طوال ، تذوب أطرافها فى السّماء . ومن الناحية الأخرى ينهض برج الكنيسة شامخا ، عملاقا . (لاحظ دلالة الرقم (٣) وتكراره فى الصلبان الثلاثة والرهبان الثلاثة). وأسهم اللّون الأزرق الشفّاف ، والرّمادى المساعد ، فى خلق مناخ روحى ، أكّده انصراف " عيّاد " عن التجسيم بالنور والظلّ ، واحتفاظه بخطوط تتّسم بالسلاسة والرقّة. من الواضح أنّه حرّف الشكل المعمارى الواقعى ليتّسق مع الحالة التعبيريّة والرمزيّة الّتى أراد بها لنا أنّ نشاركه فعل الصّعود الرّوحى إلى السماء . ويتسلّل الرّقم (٣) والرّقم (٥) – ربّما بغير إرادته – من لوحاته

الدينيّة إلى كثير من لوحاته ذات الموضوع الشّعبى وعندما ينتبه – ربّما – إلى ان المجموع الكلّى للعناصر الإنسانيّة والحيوانيّة داخل اللّوحة ليس فرديّا ، فإنّه يضع فى المحور الرئيسى ، الفاعل ، عنصرا ، فرديّا. وقد يتكوّن الرّقم (٣) من إنسان واحد وبقرتين ، أو العكس ، كما فى لوحة "المحراث" – ١٩٧٧ – و"الساقية" – ١٩٧٧ – و"الفلاح و الثيران" – ١٩٦٤ – وقد يتكوّن من ثلاثة رجال كما فى لوحة "العمالقة الثلاثة" – ١٩٥٢ – الخ ... وقد يتسلّل رمز "الصليب" – بغير ضرورة فنّية ، إلى عدد من اللّوحات منها – على سبيل المثال – لوحة "سوّاق الجرّار" – ١٩٦٤ .

حاول "راغب عيّاد" أن ينفّذ وعدا مستحيلا ، بأن يطمس ذاكرته الفنّية الّتى شكّلتها دراسته فى أوربّا ، وأن يقصرها على الموروث المصرى ، وكما اتّضح ، من قبل ، فإنّ الإتّصال بالنموذج الأوروبّى ظلّ قائما – بوعى أو بغير وعى – ويستطيع الباحث أن يجد بيسر صلة بين "أسس التصميم الأوربيّة" – خاصّة فى عصر الإحياء – وعدد من لوحاته المفضّلة ، ففى لوحة "رهبان اثناء الصلاة" – على سبيل المثال – الّتى أنجزها سنة ١٩٦٤، صلة واضحة بالأساس التكوينى للوحة عصر النّهضة، وخاصّة ، بذلك التوازن الّذى يطلق عليه : "التوازن الإشعاعى" ، وتقترب لوحة "عيّاد" من اللّوحة الدينيّة للفنّان الإيطالى "دومينيكو فينيزيانو" Domenico Veneziano (١٤٠٥ – ١٤٦١) المسمّاة: "العذراء والطّفل والقدّيسون الأربعة" إلى غير ذلك من النماذج التطبيقيّة الّتى لا مجال للتفصيل فيها .

في نهاية تلك الرّحلة القصيرة في إبداع فنّانين من جيل الروّاد ، أرجو أن أكون قد نجحت في إثبات أنّ الاتّجاه إلى إيجاد "فنّ مصري" لا يأتي بقطع خطوط الاتّصال بالإنجازات الأوروبيّة ، أو الإنسانيّة ، ودفن الرءوس في رمال العزلة ، بل إنّ العكس هو الصحيح .



البحث عن جورج صبّاغ



هناك معاجم وموسوعات ضخمة تختصّ بسوق الفنّ الدولى ، مهمّتها رصد الارتفاع والانخفاض أو الثبات فى سعر السنتيمتر الواحد للّوحات وتماثيل الفنّانين العالميّين ، من أبرزها موسوعة "بنيزيت" "E. Benezit" ويعاد طبعها والإضافة إليها كلّ ربع قرن تقريبا ، ومعجم "أكون" "Akoun" ويظهر سنويّا . ولم تذكر تلك الكتب من أسماء الفنّانين المصريّين غير اسمين ، لا ثالث لهما، هما : "محمود مختار" و"جورج صبّاغ" وبينما يحتلّ اسم "مختار" رأس قائمة حركة الفنون الجميلة فى مصر ، ويكاد يكون معروفا لدى عامّة النّاس فى وطنه، فإنّ "جورج صبّاغ" مبعد عن التّاريخ الرّسمى للفنّ ؛ ولولا وجود، "جماعة فنّية" فى "باريس" تسمّت باسمه لتبدّد هناك أيضا فى خضم الموجات الفنّية المتصادمة، وهى تقيم له المعارض فى كبرى متاحف فرنسا

تكريما له ولفنّه، وتجنّد له نقّاد الفنّ لتحليل فنّه والذود عنه ، وتسجّل المعاجم تزايدا مطردا فى أسعار لوحاته.

من الثّابت أنّ "صبّاغ" قد أتيح له فى حياته أن يعرض فى متاحف ومعارض ذات سمعة عالميّة مثل متحف الـ "جى دى بوم" "Jeu de Paume" ومتحف الفنّ الحديث بمركز "بومبيدو" ، وقاعة "برنهيم" كما نظّم له "صالون الخريف" معرضا استرجاعيّا "Retrospective" سنة ١٩٣٢، وكان أوّل مصرى يرأس لجنة تحكيم "صالون الخريف" سنة ١٩٣٣ وترك "صبّاغ" فى مرسمه بالقاهرة ثروة من اللّوحات وثّقت تحت إشراف الفنّان "راغب عيّاد" الّذى كتب خلف كلّ لوحة عبارة "عمل أصلى لجورج صبّاغ" . ووقّع باسمه ، وأرّخ بتاريخ ٣٠ / ٥ / ١٩٥٢ القاهرة .

أين هى تلك اللّوحات ؟.. و هل تمّ توثيق حركتها ، أم تُركت للفناء ؟

لكن للإنصاف ... لم يترك "صبّاغ" فى مصر للإهمال الكامل ، فقد كتب عنه مثقّفون ونقّاد فنّ ... هم على وجه الدقّة : حافظ عفيفى ، جبرييل بقطر ، جوزيه كانرى ، جورج دومانى ، إدجار جلاد ، جين ماركيه ، جيرار ميسادى ، جان موسكاتيللى ، أحمد راسم ، إدوار سعد ، رامون سعيد ، تيراس ، إيمى عازار .

لم يعب تلك الكتابات إلا توجّهها إلى قارئ أجنبى ، فى معظم الأحوال، لهذا لم تحدث آثارا فى قارئ العربيّة، أمّا أصحاب الكتابات العربيّة الّتى كان من الممكن أن تحدث كتاباتهم أصداء فلم يحفلوا عن عمد بدافع المنافسة على

الفكر "الفرانكوفونى" وكـانوا يرون انّهم الأجدر باستجلابه والذود عنه – أعنى: جماعة "الفنّ و الحرّية" وممثّليها فى "النصّ العربى" : "رمسيس يونان" و"كـامل التلمسانى" ... وأحيانا رائد الجماعة : "جورج حنين" وأهالت الجماعة تلالا مـن تراب الإهمال فوق "الصبّاغ" لحساب "محمود سعيد" وأسهم النّاقد "بدر الدّين ابو غازى" بنصيب كبير فى حذف "الصبّاغ" من خريطة الفنون الجميلة ، ولم يجـر اسمه على قلمه ، كما لو لم يكن موجودا أصلا ، ولم يعتن من جـاء بعـده مـن نقّاد فى إرهاق انفسهم بالتعرّف على حقيقة الأمر .

تساؤل ؟

عندما أقلب أمر "جورج صبّاغ" علـى وجوهـه المختلفـة : لا أجـد سـببا واحدا لهذا الإهمال : لقد كـان أوّل فنّـان مصـرى يسـافر إلـى الخـارج لدراسـة الفنّ، وكان يـتردّد علـى مصـر بصـورة مسـتمرّة ... ليرسـم منهـا ، و يعـرض فيهـا... لنفسـه ، ولغيره مـن الفنّـانين الفرنسـيّين الكلاسـيكيّين والمعـاصرين ، ويحاضر فى الفنون الجميلة بالقاهرة ، ولم يحل دون مجيئـه إلـى وطنـه مصـر غير الموت.

عندما تامّلت لوحاته ، وموضوعاته المختارة ، وقرأت ما أتيح لـى مـن مراجع، وتفرست فـى ملامحـه الشـخصيّة ، كشـف لـى كـلّ هذا عـن شـخصيّة مفعمة بالحيويّة ، والجرأة ، مخلصة لجذورها ، متغلغلة فى كـلّ مـا يحيط بهـا من ثقافة وفكر وابداع ، ولاحظت أنّ تلك الحيويّة ، وذلك التنوّع ، فى شـخصه

وفنّه ، لم تحل دون ظهور مسحة من الحزن تكسو وجهه وتمتدّ إلى كلّ الوجوه الّتى رسمها تقريبا .

سيرة حياة

اختلف الرواة الفرنسيّون ، والمتفرنسون ، والمصريّون ... فى سرد تفاصيل حياته ، واتّفقوا فى "الجوهر" . وسنقف عند الاختلاف بترجيح جانب على جانب ، أو بإهمالهما لعدم قيمة الاختلاف أو استخلاص ما يدعو إلى التساؤل .

ولد "جورج حنّا صبّاغ" فى الاسكندريّة فى ١٨ أغسطس سنة ١٨٨٧، ومات فى "باريس" فى ٩ ديسمبر سنة ١٩٥١ . ويختلف الرّواة فى السنة الّتى سافر فيها إلى "باريس" ، فمنهم من قال سنة ١٩٠٥ ، وكان وقتها فى الثامنة عشرة من عمره ، ومن قال سنة ١٩٠٦ ، وذكر البعض أنّ الغرض من السفر كان دراسة "القانون" ، ومنهم من قال : لعلاج عينيه اللّتين مرضتا اثناء دراسته الثانويّة ، وبلغتا من التّعب حدّا لم يعد "صبّاغ" معه قادرا على تحمّل ضوء القاهرة ، وتكشف صوره "الفوتوغرافيّة" بوضوح عن جفنين بهما أثار قروح ، وإرهاق ، تخفّف منها نظرته الواثقة المقتحمة .

وعلّقت جريدة الأهرام على معرضه الأوّل بالقاهرة سنة ١٩٤٧ بفندق "الكونتينتال" بالاشتراك مع المثّالة الفرنسيّة "سيمون مارى" بقولها : والرسّام

"جورج صبّاغ" مصرى، تخرّج فى مدرسة الآباء اليسوعيّين بمصر سنة ١٩٠٣، فأراد والده المرحوم "حنّا بك صبّاغ" أن يصبح ابنه مصرفيّا ماهرا، أو تاجرا، أو محاميا، إلا أنّ الفتى كان ميّالا إلى التصوير ميلا طبيعيّا . وما كاد ينتهى من دراسة القوانين فى "باريس" حتّى انكبّ على التصوير ، غير ملتفت إلى إرادة ابيه ، وبدا مهنته فى "باريس" فغضب عليه والده وقطع عنه النفقة فلاقى صعوبات جمّة فى الحصول على معاشه وزاد الطّين بلّه زواجه بابنة المرحوم "شارل إمبير" رئيس مجلس شيوخ فرنسا الّذى زوّجه كريمته باعتباره ابن الثرى "حنّا بك صبّاغ" ولم يكن يعلم بغضبه على ولده، وثارت ثائرة الوالد لزواج ابنه من أجنبيّة فأنكره وتبرّا منه، غير أنّ هذه العقبات لم تثن الشّاب عزمه فتحمّل الشّقاء .

ويشكّك الشاعر "أحمد راسم" فى حقيقة التحاقه أصلا بكليّة الحقوق ويذكر أنّه منذ وصوله إلى باريس تاه . خطفته أضواء الفنّ والمسرح والمرأة، و يهوّن " صبّاغ " على نفسه من الظروف القاسية الّتى دفعه إليها والده ، تأديبا له ، وإرغامه على الاستجابة لأوامره بقوله – نقلا عن راسم : "إنّ الّذى تحمّل ويلات العيش واعتاد شقاءه طيلة مدّة الحرب لا يصعب عليه ان يحتمل الصّبر فى وظيفة صغيرة كالّتى وفّقت إليها"... وكان قد وجد عملا فى محلّ بيع سيّارات "رولز رويس" .

فى تلك الأثناء التقى بمن أحبّها وتزوّجها فيما بعد وكانت تدعى آنيس إمبير أو – سابير Agnes - Humbert Sabert و التقى بها فى أكاديميّة "رانسون" وكانت تلميذة للفنّان الكبير "موريس دونى" "Maurice Denis" أحد ركائز جماعة النبى "Nabis" وكان يشكّل مع "بونار" قمّة تلك الجماعة ، وتعدّ تلك الجماعة ،

حملة شعلة "جوجـان" فـى الفنّ ، ويتميّز أسلوبهم بما كـان يتميّز بـه أسلوب أستاذهم : الرمزيّة ، اللّـون الصريح الدافـئ ، الاحتفـال بالزخرفـة أمّا الأستاذ الثّانى الّذى أثّر فى "صبّاغ" فهو الفنّان "فيليكس فالوتون" "Felix Valloton" وعلـى الرّغم من ارتباط اسم "الصبّاغ" التلميذ بـ "موريس دونـى" و"فيلكس فـالوتون" فى كثير من معاجم الفنّ ، فإنّ تـاثير أسلوب النبـى علـى فنّـه كـان شـاحبا كمـا سنرى عند تحليل الأعمال .

أثناء الحرب العالميّة الثانية كانت آنيس عضـوة فـى شبكة للمقاومـة . مهمّتها الدفاع عن "متحف الإنسان" بباريس، وبعد انتهـاء الحـرب عيّنـت أمينـة للمتحف الوطنى للفنّ الحديث ، وإذا كانت هى قد تطوّعت للذود عـن المتحـف، فقد تطوّع "الصبّاغ" سنة ١٩١٤ فى الجيش الفرنسى ، على الرّغـم مـن أنّـه لـم يكن قد حصل على الجنسـيّة الفرنسيّة (!) غـير أنّـه أعفـى سـنة ١٩١٧ بسـبب سوء حالته الصحيّة ، فى نفس العام أقام أوّل معرض لـه فـى "بـاريس" . وقـدّم فيه أولى لوحاتـه حـول موضوعـه الحميـم "الأسـرة" أى أفـراد أسـرته الفعليّـة : زوجته أنيس و ولديه جان و بيـير Jean et Pierre وقـدّم ولـداه فيمـا بعـد ، أكـبر خدمة له... إذ نجحا فى تكوين جماعة فنّية تدعى "جماعة الصّبّـاغ" وهـى الّتـى تتعهّد سيرته ولوحاته بالرّعاية حتّى الآن ، بعد ذلك تسلسلت معارضـه فى عديد من بلدان وعواصم العالم . وفى سـنة ١٩٣٨ صمّـم "ديكـور" عـرض موسـيقى للموسيقار العالمى "فاجنر" لأوبرا "باريس" وصنعـت لـ "صبّـاغ" ثلاثـة تمـاثيل، أوّلها للمثال المعروف "مارسيل جيمو" ، وعـرض فـى "صـالون الخريـف" سـنة ١٩٢٥ وثانيهما للمثّال "لاموردى دبيه" وعـرض أيضـا فـى "صـالون الخريـف" سنة ١٩٣٠ ، أمّا الثالث فلفنّان مجهول.

كانت زيارته الأولى إلى مصر سنة ١٩٢٠ ، العام الّذى ماتت فيه والدته . والأرجح أنّه عاد بسبب الوفاة ، و بقى فى مصر عاما آخر ، أنجز خلاله لوحات أهمّها : "دير الأقباط" و"الفلك فى نيل القاهرة" و"الأمومة العربيّة" الّتى اشتقّ منها لوحة أخرى بعنوان "العذراء و شجرة العائلة المقدّسة بالقاهرة" ، وعلى الرّغم من أنّه أنجز تلك اللّوحات وغيرها فى الفترة المشار إليها، فقد تباينت أسلوبيّا ، ففى حين استعار لموضوع "المنظر الخلوى" الأسلوب التأثّرى، استعار شيئا من التحليل التكعيبى للوحتيه الأخريين ويلاحظ المتابع للوحاته ، أنّه يستعير الأسلوب التأثّرى فى اللّوحات ذات الطابع الوصفى النّقلى ، ويستعير أساليب أخرى أرجحها "الأسلوب التكعيبى" فى اللّوحات ذات الطابع التأليفى ، وعند عودته إلى باريس رسم واحدة من أهمّ لوحاته ، ومن أكثرها شهرة هى "العارية ذات الفروة" ، "Le nu a la forrure" مات والده سنة ١٩٣٠ ، وهو نفس العام الّذى تجنّس فيه "صبّاغ" بالجنسيّة الفرنسيّة، ولست أدرى إن كان "صبّاغ" قد تجنّس بعد وفاة والده ، أم أنّ تجنّسه بالجنسيّة الفرنسيّة هو الّذى أحزن والده لدرجة الموت، الثابت هو أنّ زيارات "صبّاغ" إلى مصر وخدماته لها قد تضاعفت بعد هذا التاريخ .

آراء بعض النقّاد

يرى "إيميه عازار" أنّ تكوين "صبّاغ" النفسى والعقلى قد شكّلته "الديونيسوية" "Dionysos" و كما نعرف فإنّ "ديونيسوس" هو إله الخمر ، والشهوة ، وربّما أراد "عازار" أن يرمى إلى تأثّر "صبّاغ" بالفكر اللاتينى .

ويرى أنّ مفرداته اللّونيّة ، وبخاصّة تلك الّتى تعبّر عن الضوء ، قد تناسلت من ذكريات الصبّا ، عندما كان يلهو بالحصى تحت شمس "لبنان" ، وكان منظر البحر دائم العودة بالدفء ، وبانعكاسات النّور ، والظلال الكثيفة ، والحدود المبهمة ، وتموّجات سطح الأرض" .

ويرى "جان" و "بيير" ابنا الفنّان أنّ إبداع "صبّاغ" كان مرتبطا بمدرسة "باريس"، وهى المدرسة الّتى شكّلها فنّانون أجانب ، ومن أبرز هؤلاء : شاجال، وموديليانى ، وكيسلنج ، وسوتين . ويرى الاثنان أنّ ارتباط والدهما بالثقافة الشرقيّة وعلاقته الوطيدة بمصر أمر بديهى . وكما نعلم فإنّ تلك المدرسة كانت تنبذ "التجريد" وكذلك كان يفعل "صبّاغ" حتّى نهاية عمره . أمّا "رينيه جان" "Rene Jean" فقد كتب فى جريدة "كوميديا" فى ٣٠ يوليو سنة ١٩٣١ يقول : "ليس فى فرنسا ما يقدّم الثنائيّات المتناقضة أكثر من مقاطعة "برتيانى" الفرنسيّة" "Bretagne" . وفى الوقت الّذى التقطت فيه عينا "موريس دونى" الجوانب اللّطيفة ، لم تحفل عينا " صبّاغ " إلا بالعناصر " الدراميّة " من كتل سحب سوداء تدفعها الرّياح ... إلى أمواج ثقيلة ، إلى أكواخ صغيرة . وكتب "ارسين الكسندر" سنة ١٩٢٥ فى مقدّمة كتالوج معرض "صبّاغ": من بين المصوّرين الشباب الّذين طوّروا من شخصيّاتهم الفنّية يظهر "جورج صبّاغ" برؤيته الّتى تتميّز بأصالتها، وقد نجح فى سنوات قلائل فى أن يحتلّ مكانا فى الصفّ الأوّل وأشاد بلوحته الشهيرة "ذات الفروة" .

وكتب الشاعر المصرى "احمد راسم" يقول : "أصبح من المصوّرين النادرين الّذين يصوّرون المنظر غير مرّة، وفى ساعات مختلفة من ساعات اللّيل والنّهار" . و يرى "راسم" أنّ "صبّاغ" أحسن من مثّل الاجسام الشهويّة

وهى ترنو إلى أمواج البحر .

كتبت جريدة "الأهرام" سنة ١٩٤٤ تقول : "إنّ "جورج صبّاغ" اشهر من أن نعرّفه للجمهور ، فقد ذاع صيته فى البيئات الفنّية جمعاء ، وعمّت سمعته الأقطار الأوروبيّة، وبات فى عداد أولئك الزّعماء الّذين تتّخذ أسماؤهم عناوين لأساليب جديدة وظواهر خاصّة فى الفنّ ... وكان كلّ معرض يزيد فى صيته ، ويعمّم شهرته ، ويرقّى منزلته فى أنظار النقّاد الفنيين إلى إن التفتت إليه الحكومة الفرنسية نفسها فأنعمت عليه بوسام "جوقة الشرف" ورأت أن تقتنى لمتاحفها بعض صوره البديعة لتكون إلى جانب مخلّفات عظام الفنّانين، فاقتنت صورتين ، لمتحف "جرينوبل" أوّلا ثمّ صورتين لمتحف "لوكسمبورّج" فى باريس ثم صورا عديدة لمتاحف مدن فرنسا الكبرى . واشترت مدينة باريس من جهتها أخيرا صورة كبيرة لمتحفها الخاصّ المعروف بالقصر الصغير ، ويذكر بهذا الصدّد أنّ غير واحد من المتاحف الأجنبيّة رأى فى صور الاستاذ "جورج صبّاغ" نموذجا للتطوّر العصرى فأرادت أن تحتفظ ببعضها بين معروضاتها ، ومن هذه المتاحف متحف "فيلادلفيا" فى أمريكا .

من رسائله

كان يتبادل الرّسائل مع نقّاد فنّه ... أمثال النّاقد "رينيه جان" الّذى امتدّت المراسلة بينهما بين عامى ١٩٢٢ و ١٩٤٦، ولو جمعت تلك الرسائل فلا شكّ أنّها ستكون ذات فائدة فى إلقاء الضّوء على جوانب مستورة فى فنّه

وشخصه . اخترت مقطعا من رسالة قال فيها : "إنّني أعمل كثيرا ، وأظنّني خطوت خطوة كبيرة من أجل أن أكون تلميذا متواضعا للطبيعة، العظيمة، الجميلة ، الماساويّة ، المغرية ، الملغزة ، الأستاذة فى كلّ الأحوال ، وعلى عكس طريقتى، لم أعد أجوّد لوحة "المنظر الخلوى" فى المرسم ، بل أنجزها بالكامل أمام "المشهد المرئى" وعندما يسوء الجوّ أضطرّ للعودة إلى مرسمى، ولحسن الحظّ فإنّ لدى "نموذجا" ساحرا ؛ لفتاة فى السابعة عشرة من عمرها. جميلة مثل النّهار واللّيل.إنّنى أعدّ نفسى ، فيما أظنّ ، نحو هدف مفترض هو "الواقعيّة" ، فهى فنّ مركّب ومرموق فى ذات الوقت" .

هل تولد اللّوحة من فراغ ؟

فى كلّ عصور الفنّ تقريبا ينشغل الفنّان بمثيرين ، أوّلهما "الطبيعة" ، وثانيهما "إبداعات" المحيطين به ، وبمن سبقوه ، وبغير متابعة تجلّيات الطبيعة، واستنطاقها ومتابعة ترجمات المبدعين لما يرونه فيها ، وما يرونه فى أنفسهم. ينسدّ طريق التجديد، ولا يبقى أمام الفنّان إلا الاجترار . إنّ إطلالة على ابداعات كبار الفنّانين الأوروبيّين تؤكّد ذلك: فهم يتعاملون مع إبداعات من سبقوهم فى الأزمنة باعتبارها مثيرات جماليّة وتعبيريّة، مضافة إلى كنوز الطبيعة ، ولأنّ "اللّوحة الواحدة" أيّا كان مبدعها، لا تستطيع أن تعبّر عن كلّ شيء دفعة واحدة، لهذا تستدعى العودة إلى نفس الموضوع... لكن من زاوية جديدة. إن الموضوع الواحد ، كريم ويقبل الاتّساع بغير حدود... أمام المواهب الحقيقيّة والخيال المرهف ، وهذا ما أغرى كبار الفنّانين إلى "استلهام" لوحات

من سبقوهم ، وهم "يستلهمونها" بروح النّدّ لا بروح النّاسخ، فعندما تناول "بيكاسّو" لوحة "كوربيه" "نائمات السين" نقلها من منظور "المذهب الطبيعى" إلى منظور " الأسلوب التكعيبى " فجاءت شيئا آخر، وأكّدت اللّوحة الجديدة انتماءها إلى "بيكاسّو" بقدر انتماء اللّوحة السّابقة إلى "كوربيه" . هناك من الأمثلة التفصيليّة الكثير ، الّتى تحتاج إلى بحث مستقلّ... انّما اردت بهذه المقدّمة أن نحاول فهم كثير من محاولات "جورج صبّاغ" الّتى حرص فيها على استلهام إنجازات من سبقوه ، واستحضار موضوعات سبق أن تناولها فنّانو عصر النهضة ، وتمسكه أحيانا بعدد من المفردات وسماحه لها بمعاودة الظهور فى لوحاته – كما سنرى فى مجموعته المسمّاة "الأمومة العربيّة" ولوحته المسمّاة "العذراء والشجرة المقدّسة" ومجموعته الّتى رسمها لأسرته – وبطبيعة الحال فانّه لا "يستلهم" ، ولا "يستعير" ، ولا "ينقل" إلا ما يلمس فى نفسه عشقا كامنا فهو عاشق للبحر ، وعاشق للمرأة ، ويرى فى جسدها المغرى عمارة ربّانيّة تكشف عن روعة البناء وعظمة النفس معا ، وتجلّت لوحة الفنّان الفرنسى "جان كوزان" الأب "Jean Cousin" (١٤٩٠ – ١٥٦٠) المسمّاة "حوّاء" بكلّ ما يحبّه ، تتمدّد فى ليونة ورشاقة ، ورقّة أخّاذة ، تفترش ملاءة ملاطفة ، يغطّى بعضها منطقة العفّة ، و ينفتح المشهد خلفها عمّا يشبه طاقتين، تكشفان عن مشهد ساحلى بعيد ، يفصله عنها نهر ممتدّ . تترك اللّوحة فى النّفس شعورا بأنّ ما تراه العين جمالا مثاليا ، عفيفا ، يشوبه حزن قدرى ، وتكشف عمارة الجسد الفاتن ، المسترخى ، عن حبّ للمتع الخفيّة ، وتذكير بالفناء القادم . تلامس "حوّاء" بإصبعها لمسا خفيفا ، أشبه بالعزف ، زهريّة ورد ، و تستند بذراع على "جمجمة إنسان" ، يصدم اكتشافها هذا الجوّ الاسترخائى النّاعم، ويوجه المشاهد وجهة أخرى . استعار "صبّاغ" نفس الوضعيّة المسترخية، وعكس اتّجاه الوجه . ففى حين يمثّل وجه "حوّاء كوزان" امتدادا سلسا لأعضاء

الجسد ، ويقترب من حدود إطار اللّوحة ، فإنّ وجه "صبّاغ" وجسد عاريته تتّسع أمامهما ، وفوقهما ، مسافات أو مساحات ممتدّة ، وبينما اهتمّ "كوزان" اهتماما بالغا بالتفاصيل ، أغفل "صبّاغ" كلّ التفاصيل ، واكتفى بالإيحاء بما يدفع إلى النّفس بالحزن والشعور بالوحشة . فى لوحة "صبّاغ" اقتصاد فى اللّون، وبراعة فى اللّمسات، وتقترب اللّوحة من الرّسم التحضيرى ، واستبقى "صبّاغ" الملاءة او المنشفة فى ملازمة مستمرّة مع "العارى" ، كما فى لوحته الشهيرة "فينوس" أو لوحته الأكثر شهرة "الحمّام" ، وتنقلب الملاءة والمنشفة إلى فراء دافئ عندما تبتعد المرأة العارية عن فضاء المنظر الطبيعى إلى حيز الغرفة المغلقة ، كما فى لوحته المهمّة "ذات الفراء او الفروة" ، وربّما كان الظهور المتجدّد للبحر فى لوحاته يمثّل اعترافا بالحنين إلى مسقط رأسه "الاسكندريّة" يظهر بصورة مباشرة ، كما فى لوحته "عارية الموجة أو عارية الشاطئ" حيث يظهر عن بعد طيف منارتها المعروفة ، أو بصورة غير مباشرة كما فى لوحته "فينوس أناديومين" .

رافايل ... و الأمومة العربيّة

الحقيقة أنّ فنّان عصر النهضة الكبير "رفايل" لا علاقة له من بعيد أو من قريب بالأمومة العربيّة، ولكن هكذا أراد "صبّاغ" بصورة غير مباشرة ، فقد دأب على استعارة صورة "يسوع الطّفل" من لوحة "رفايل" المعروفة باسم "العذراء و طائر الشرشور الذهبى" الّتى رسمها سنة ١٥٠٥ أو ١٥٠٦ (حسب اختلاف المراجع) وأدخل طفل "رفايل" إلى بعض لوحات مجموعته : "أمومة

عربيّة" ، كما أضافه إلى اللّوحات الرّئيسيّة فى مجموعته "عائلة صبّاغ فى باريس" ، واستبدل وجه ابنه بوجه "يسوع رافايل" وألبسه ثيابا ! المدهش فى الأمر أنّ كلّ الأطفال فى لوحة "أمومة عربيّة" قد ظهروا عراة ومنتحلين من لوحات عصر النهضة ، ولم أجد لهذا تفسيرا ، والمدهش أيضا وإن كان قابلا للتفسير أنّ المراة الوحيدة الّتى تشارك فى عرى الأطفال بما يشبه العرى ، اختصّها بلوحة مستقلّة أسماها : "العذراء مريم بالقرب من شجرة الجمّيز العجوز بالقاهرة" !

ظهرت كلّ الأمّهات عربيّات الملبس لا الملامح ، مغطّاة رؤوسهنّ بينما ظهرت السيّدة الّتى عرّى صدرها وأحد فخذيها ، منشغلة بإرضاع وليدها، ونقلها بكلّ تفاصيلها إلى لوحة مستقلّة كما سبقت الإشارة ، وتكشف هيئتها عن انتماء صريح لشرائح الفقراء، ورغم ذلك أو بسبب ذلك افصحت اللّوحة عن حميميّة العلاقة بين أمّ وطفلها ، ينتميان إلى عالم البشر ، وذلك على النّقيض من لوحات عصر الإحياء . رسم "صبّاغ" تلك اللّوحة سنة ١٩٢٠ ، و كانت "الوحشيّة" و"التكعيبيّة" و"الداديّة" قد ظهرت وقتها ، وكانت الأخيرة تتّجه إلى إنهاء دورها سنة ١٩٢٣ لتتألّق على ركامها "السرياليّة" ورسمها بالطبع فى "باريس" ولم يفكّر – فيما أعلم – فى عرضها فى القاهرة.

ولم يعد "صبّاغ" فيما أظنّ، لهذا الموضوع وإن لم يمتنع عن الإدلاء الفنّى بلوحات ناقدة ، ورسم لوحات عن الأديرة ، بأسلوب تأثّرى ، لا يغبّر عن انحياز عاطفى .

الثلاثيّات

ظهرت "الثلاثيّات" فى مجال الفنون الجميلة منذ قرون ، وأقصد بالثلاثيّات : اللّوحة المكوّنة من ثلاثة فصول ، أو ثلاث لوحات ، كما أقصد اللّوحة الّتى تحتلّ فيها عناصر ثلاثة تعبر عن اتجاه محورها الرّئيسى، ومن أشهر هذين النوعين : اللّوحة الثلاثيّة للفنّان "هيرونيموس بوش" (١٤٥٣ تقريبا – ١٥١٦) المسمّاة "اغواء القدّيس أنطوان" ، ولوحة فنّان عصر النهضة "رفايل" (الّذى ولد فى ٦ إبريل سنة ١٤٨٨ بأوربينو) "ربّات الحسن الثلاث" وقد استعار "صبّاغ " نفس الاسم ، واستلهم نفس التكوين، وكان دافع "صبّاغ" على الأرجح ، تقديم رؤية يتعارض بها مع "رفايل" وعصره ، فبينما تظهر نساء "رفايل" أقرب إلى التماثيل الرخاميّة ، تبدو نساء "صبّاغ" شبقات . إنّ "رفايل" يقدّم ثلاث زوايا لأجساد متشابهة للدرجة الّتى تجعلنا نظنّ أنّها لحوّاء واحدة ، ولم يحفل "صبّاغ" بتنوّع الزوايا ، ولم يحفل بالتشويق الّذى حرص عليه "رفايل" الّذى لم يكرّر أى زاوية أو جزئيّة مهما بدت هامشيّة . وربّما كان الملمس النّاعم لربّات "رفايل" قد استفزّه فاستعار ثلاث عاريات من قاع البيئة الشعبيّة المصريّة ، ولم يحفل برمز "التفّاحة" وجعل نساءه يعبّرن بحرارة، وتلقائيّة عمّا يجيش فى صدورهنّ من مشاعر ، و بدلا من التلامس الحذر عند "رفايل" صار أشبه بالاحتضان العنيف عند "صبّاغ" . واستبدل ملاءة حمراء تلتفّ التفافا مسرحيّا حول أجساد العاريات بتفّاحات "رفايل" الثلاث ، لقد حاول "صبّاغ" فى استلهامه هذه اللّوحة ، أو استعارته لعناصر من عصر النهضة أن يدلى برأى فنّى وفكرى معارض، محصّلته هى أنّ إنسانيّة "عصر الإحياء" إنسانيّة يحدّها التصنّع والافتعال . قال احد محلّلى هذه اللّوحة إنّه من الممكن

ان يكون قد تاثّر بفنّان النهضة الألمانى "دورر" ، خاصّة فى الرّسوم الخطّية ، ولا يستبعد أن يكون قد تأثّر بمبالغات "مايكل أنجلو" العضليّة، وإن نقلها عن عمد ، الى منطقة التحريفات "الكريكاتيريّة" والأرجح أنّه أراد أن يعابث "رفايل" فألبس العارية الوسطى حذاء إغريقيّا ! وإذا كان قد مازح "رفايل" و"مايكل أنجلو" و"دورر" فإنّه تعامل مع "سيزان" و"جوجان" بجديّة واحترام ، لهذا استعار صراحة ، لمسات "سيزان" القصيرة ، البنّاءة ، وألوان "جوجان" الدافئة

بين الوجه و الجسد

يحتلّ وجه المرأة ، وجسدها ، الركيزة المحوريّة فى إبداعه ؛ لاحظت أنّه عندما يحتلّ "العارى" اللّوحة يتلاشى الوجه أو يختفى ، مثل مجموعة "الحمّام" ولوحة "عارية الشاطئ" ، أو يميل ناحية الجسد ، كما لو كان يتطلّع إليه ، أو يتأمّله إعجابا ، مثل لوحة "فينوس" ، ومجموعة "ذات الفروة" ، أو يذوب الوجه فى الظلال مثل لوحة "عارية على الأريكة" الخ ... ولم أجد تفسيرا لهذا غير ظنّى بأنّه لم يرد أن يشتّت انتباهنا بعيدا عن معمار الجسد بانجذابنا إلى حديث العيون والأفواه ... كما كان يفعل واحد من أهمّ أبناء الجيل التّالى هو "محمود سعيد"، وربّما خطر لـ "صبّاغ" أنّ الغباء الإنسانى الّذى دمّر رأس تمثال "نصر ساموتراس" لم يمنع الأجيال المتعاقبة من الاستمتاع به، ولم يحل اختفاء ذراع "فينوس" دون استمتاعنا بما تبقّى منها ! ولست أدرى إن كانت متعتنا ستزيد براس "ساموتراس" وذراعى "فينوس" أم لا!

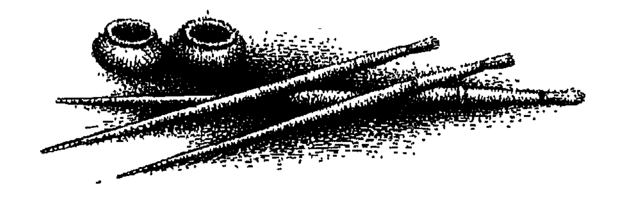
وعندما يحتلّ "الوجه" الموقع الرئيسى نرى العيون قد غابت فى الحزن، والأفواه كمّمت بالصمت والوجوم، ولم يفلت من كلّ هذا سوى وجه "جحا"، وسمح له أن يتسلّل إلى شبح وجهه ابتسامة، وكان "صبّاغ" على وعى بذلك، ففى إحدى محاضراته بالقاهرة قال: إنّ الفنّ لا يبدأ فى الوجود إلا من المشاعر الداخليّة. وكان فى كلّ مناسبة يحرص على ان يؤكّد على روحانيّة الدافع الفنّى، وهذا ما أغرى بعض نقّاده بالحكم بشرقيّته ، ويؤكّد هذا ميل إلى الاعتدال فى التعبير ، فإذا قارنّا نساءه العاريات بنساء "محمود سعيد" لوجدنا عارياته أقلّ أنوثة وشهوة رغم معمارها الأنثوى المتين كما فى لوحة "فينوس" وربّما كان الاحتفاظ بلون لحمها الأوروبى وغياب فاعليّة الوجه وارتباطها – فى حالات كثيرة– بالرّمز أكثر من ارتباطها برغائب الجسد هو السّبب . الموضوع يبدو للوهلة الأولى عاديّا : امرأة تلبس لباس البحر (موضة ١٩٢٢) تغطّى جسدها بغطاء لتجفيف الجسد، ومن يتأمّلها يكتشف أنّها ليست ككلّ النساء ، فهى ذات بنيان صرحى أشبه "بفينوس" الإغريقيّة ، ويشبه غطاؤها جناحين ، تتقدّم صوب الشاطئ وكأنّها تهبط فى رفق فلا تحدث بقدمها أى أثر فى الماء مثلما فعلت من قبلها ، فى القرن الثالث قبل الميلاد ، الآلهة "تيكى" وهى تلامس مقدّمة السفينة. إنّ "فينوس" صبّاغ تنتسب فى هيكلها إلى "فينوس" الإغريقيّة ، بينما تنتمى فى نظامها الضوئى ، إلى شمس الاسكندريّة ، ويرجّح هذا ظهور سفينة فى الأفق البعيد تعبّر عن حنين الفنّان لمسقط رأسه، ربّما قيل أو يقال انّ وجود السّفينة فى هذا الموضع كان لضرورة فنّية هى كسر التناظر بين الجانبين ، و هذا صحيح ، غير أنّ الصحيح أيضا هو أنّ هناك طرقا عديدة لإلغاء التماثل .

كلمة اخيرة

كتب عن فنّه واحد وأربعون ناقدا فى مصر وفرنسا ، اختلفوا فى التفاصيل ، واتّفقوا على شيء واحد هو أهمية هذا الفنّان ، فلو اخترنا ، على سبيل المثال ، أهمّ عناصر فنّ "التصوير" الملوّن وهو عنصر "الضوء" في فنّه لوجدنا إجابات متعدّدة ، فـ "إيميه عازار" يرجعه إلى لبنان عندما كان "صبّاغ" صبيّا يسافر مع أسرته إليها فى الأجازات ، ويميل البعض إلى ترجيح تأثير شمس مصر فى لوحاته ، ليس فقط فى اللّوحات الّتى رسمها فى مصر ، وتكشف صراحة عن ضوئها ، مثل لوحة "شجرة التّين البنغالى" "Les Banians" او مقابر مربوط بـ "أسوان" ، بل تلك الّتى رسمها فى كلّ مكان ، ورأى معدّو أحد كتبه أنّ الضوء فى لوحاته ارتبط بالأماكن والمواضع الّتى رسم فيها ، وهى ستّة عشر موقعا (حسب إحصاء الكتاب) يتأرجح بين شمس اليونان ولبنان ومصر وسويسرا الخ ... ورغم تعدّد طبقات الضوء فى لوحاته فإنّ ثمّة ميلا ثابتا هو الحرص على التقابل الحاد بين الضوء والظلّ كذلك الّذى نشاهده فى مصر .

ويميل "صبّاغ" إلى التجسيم ، ولست أدرى هل جاء هذا الحرص قبل أو بعد التقائه بأستاذه "فيلكس فالوتون" "Felix Valotton" الّذى نبّهه إلى ضرورة تأمّل المعابد والتماثيل المصريّة القديمة لما تتمتّع به كتلها من نقاء وجلال . ورغم حرصه على "البناء" فهناك ميل آخر إلى حرّية اللّمسات ، لهذا تتّسم لمساته بالجرأة والاندفاع ، وربّما بسبب عشقه للكتلة المجسّمة لم ينخرط فى دائرة الوحشيّين . وتتارجح اللّمسات بين الاكتفاء بالإيحاء بكتلة مثل لوحة

"عارية تجلس" أو الاحكام فى التحليل والبناء مثل لوحة "ذات الفروة" ، ويختـار احيانا ان يلجم اندفاع لمساته فى المناظر الخلويّة ، باستعارة لمسات "سيزان"... مثل مناظره ذات الطابع التاليفى المسمّاة: "تكوينات مستلهمة من صخور منطقة بوليمانك" "Polumanch" وكتلة تتّسم بالصلابة . أمّا وجوهـه الصامتـة دائمـا فهـى تهمس لك بما يدور فى عالمها الداخلى إذا سمحت لها بالإنصات والتعاطف !



الفنّان أحمد صبرى ونقد الذات



عندما التحقت بكليّة الفنون الجميلة سنة ١٩٥٨ كان من نصيبى أن أكون طالبا فى مرسم "أحمد صبرى" ، ولم يكن هو نفسه موجودا فى الحياة ، فقد رحل عنها فى مارس ١٩٥٥ ، وانتهت علاقته الفعليّة بالكليّة سنة ١٩٥١، ورأى تلامذته – وفاء لذكراه – أن يضعوا اسمه على ذلك المرسم ، ومنحوتة من النحت البارز لرأسه ... لا تزال موضوعة إلى جوار كبار الفنّانين الّذين رحلوا أمثال : محمود مختار ، وراغب عيّاد ، وجمال السّجينى... على حائط أحد مبانى الكليّة .

لم نكن فى حاجة إلى السؤال عن سيرته الذاتيّة ، فقد كانت تشيع بيننا حكايات عن أسطوريّة هذا الأستاذ ، وعن مدى صرامته ، وتقديسه للعمل الفنّى

المتقن ... وقد حكى لى تلميذه المفضّل الفنان "حسين بيكار" ... واحدا من مواقفه العجيبة... قال : "كنت قد انتهيت من رسم منظر من الطبيعية ، بذلت فى رسم اللّوحة كلّ ما أملك من براعة وصبر ، و انتظرت أن أتلقّى إعجاب الأستاذ ... و إذا به يوبّخنى قائلا : "هذه ليست أوراق شجر ، انّها قطع من الزّبد ! ... ولم يكتف بذلك بل امسك قلما خرق به اللّوحة عند النّقطة الّتى استهجنها !" .

موقف بالغ القسوة دون شكّ ، وكان كفيلا بإحباط تلميذه المتفوّق ، المتميّز... بل كان كفيلا باحباط أى طالب آخر ، غير أنّ "بيكار" أدرك فيما بعد الرسالة الّتى أراد أستاذه أن يبلغها له ؛ وهى أن يبذل أقصى ما يستطيع حتّى يصل إلى الدرجة الرفيعة الّتى وصلها فنّان عصر النهضة .

كانت ذاكرة "أحمد صبرى" الحافلة بصور من كلاسيكيّات الفنّ الأوروبّى هى المرشد السلوكى له ، سواء على مستوى الابداع أو المستوى التربوى ... وفى ظنّى ... أنّ أى فنّان مصرى جاد ... بعد زيارته لمتاحف أوروبا ... سيتّجه ، بوعى أو بغير وعى ، إلى شىء كثير أو قليل ، من نقد الذّات ، وهو ما كان يفعله "أحمد صبرى" مع نفسه قبل أن يفعله مع تلامذته، وربّما بالغ "أحمد صبرى" فى تلك القسوة ... لشىء فى تكوينه النفسى الّذى شكّلته ملابسات شخصيّة مريرة ... فقد عاش يتيما ، فقيرا ، ولم تتخلّ عنه الحياة قبل أن تتركه فريسة لمصيبة ثالثة ... وهى العمى !

ولد فى إبريل سنة ١٨٨٩ بحى المغربلين بالدرب الأحمر ، لأبوين ينتميان إلى أصول تركيّة ، ولهذا يميل بعض نقّاده الى تفسير صفة "العناد" الى ذلك الأصل !

ماتت أمّه وهو فى الثّانية من عمره ، ولحق بها الأب وهو فى الثامنـة، وتبـدّد استقراره بعد أن لحق بهما الجدّ . وكـان مـن الطبيعـى أن يفشـل فـى دراسته، وكان يجد العزاء فى عزف الموسيقى ، واكتشف فى ذات الوقت الميل إلـى الرّسم ... غير أنّ مخالطته لموسيقيّين جعلته يظـنّ أنّ الموسـيقى هـى مصيره... لولا أن عرف ، بالمصادفة ، أنّ مدرسة الفنون الجميلة قد أنشأها الأمير "يوسف كمال" بدرب الجماميز ، فلم يتردّد فى الالتحاق بها سنة ١٩١١، وتخرّج فيها سنة ١٩١٦ . وتالّقت موهبته فى ذلك الإطار المنهجى الّذى أحيط به داخل المدرسة ، ونال تشجيع أساتذته ، وكانوا كلّهـم من الأجانب فـى ذلك الوقت أمثـال : "باولو فورشيلا" ، و"سيمون" ، و"بونوه"... وبزّ كلّ افـراد دفعته، و تفوّق فى رسم الوجوه تفوّقا دفع أساتذته إلى ترشيحه فى بعثة دراسيّة إلى فرنسا – على نفقة الأمير "يوسف كمال" – غير أنّ ظروف الحرب العالميّة عطّلت القرار... ولكنّها لم تتمكّن مـن القضـاء علـى حلمـه ، وقـراره الخـاصّ بالسفر ، فبعد أن تأكّد من تبدّد قرار أساتذته قرّر ان يبعث نفسه بنفسـه إلـى باريس !.. لكن ... لكى يكون الحلم حقيقة ، والقرار فعلا ... كـان عليـه أن يحصل على المال ... ولم يكن بمقدور الفنّان المصـرى، فـى ذلـك الوقـت ، أن يخترق غابة الفنّانين الأجانب كـى يصـل إلـى حوائط وجيوب رجـال المـال... وفى غمرة البحث وجد وظيفة مدرّس رسم بمدرسة "مصطفى كامل" الابتدائيّـة بمرتّب ثمانية جنيهات فى الشهر، وحمد اللّه على أن أتيح له ، بعد عناء ، شيئا من الاستقرار . ويحكى الفنّان "بيكار" عن تلك الواقعة بقوله: "مـا كـان يمضـى فى وظيفته شهرا حتّى استدعاه ناظر المدرسة ليخبره بالاستغناء عـن خدماتـه لانّه غير كفـء فى مهنة التدريـس ، دون أن يعوّضـه عـن الثلاثيـن يومـا الّتـى عملها بكلّ أمانة" !

كاد ييأس لولا أنّ أخبار نبوغـه فـي فنّ "البورتريـه" قد أغرى بعض الأثرياء فى التعامل معه ، واستطاع بالقليل الّـذى كسبه أن يسافر إلـى باريس فى أعقاب الحرب العالميّة الأولى، والتقى هناك بالفنّـان "محمـود مختـار" الّـذى سـاعده فـى الالتحـاق بأكاديميّـة "شـومبير" ثـمّ أكاديميـة "جوليـان" وأطلعـه علـى تجربته الباريسيّة ، غير أنّ "صبرى" لم يتمكّن من الاستمرار أكثر مـن ثـلاث سنوات بسبب القليل الّذى كان معه ، والقليل الّذى كسبه من رسم وجوه السـيّاح فى " مونمارتر " أو أمام كنيسة "نوتردام" .

إنّ تلك المرحلة الأولى لا تـزال مبهمـة ، فلـم يترك لنـا مذكّـرات عـن سيرته الذاتيّة ... كما أنّه لم يكن بعيدا عـن عـالم "القلـم"، فقد كـان أحـد أعمـدة جلسة العقّاد الأسبوعيّة، وكان صديقا له و لعبد القـادر المـازنى وعبـد الرّحمـن صدقى وغيرهم من المبدعين فى دنيا "الكلمـة" ... ولـم يتحـدّث عنهـا أحـد مـن أبناء جيله ، ولم ترد على أقلام نقّـاده ، وتركت لتسـاؤلات عديـدة ... غير أنّ المؤكّد أنّه لم يحقّق ذاته الفنّيـة ، علـى النّقيـض مـن رحلتـه الثانيـة ... عندمـا بعثته "وزارة الأشغال العموميّة (!)" فـى بعثـة رسـميّة إلـى "بـاريس" لاسـتكمال دراسته الفنّية. وهناك تتلمذ على يد المصوّر "بول البير لـوران"... ثـمّ علـى يـد "إيمانويل فوجيرا" ... وقد تأثّر بهما أشدّ التاثّر. ويفصّل النـاقد "بـدر الدّيـن أبـو غازى" ذلك التأثير فى النقاط الآتية :

(ا) اعتبـار "الرّسـم" هـو أسـاس "التصويـر" ومـن هنـا جـاءت عنايتـه بـالخطّ الخارجى.
(ب) أهميّة البناء فى اللّوحة ، وبهذا اتّخذ اللّون عنده عمقا وقيمة فى التكوين لا مجرّد طلاء سطحى.

(ج) اختيار الوضع المثالى للنموذج والعناية بالتكوين.

عاش "أحمد صبرى" فى "باريس" فــى فـترة مـن أكـثر الفـترات الثقافيّـة امتلاء بالأساليب الفنّية المتصارعة ، غير أنّه انصرف عن دوّامتها تماما ، ولـم تظهر على ريشته من أثارها سوى بعض آثار الأسلوب التـأثرى، وكذلـك فعل "محمود مختار" بصراحة أكثر... عندما لاذ بمدرسة النحت المصرى القديم ... من حرب أو طوفان الأساليب ، ونال شـهادة تقدير مـن صـالون بـاريس علـى نموذج من منحوتته الشهيرة "نهضـة مصر" ونال "أحمد صبرى" جائزة الشرف من جمعيّة الفنون الفرنسيّة عن رائعته "الراهبة"... عندما عرضت فى "الجـران باليه" بباريس سنة ١٩٢٩ .

لقد انحاز "أحمد صـبرى" للأسـلوب الأكـثر اسـتقرارا ، و كـان طبيعيّا بالنسبة لرسّام حاذق ، ليس طرفا من اطراف الصـراع الجمـالى المشـتعل ، أن يفعل ما فعل و زاده تمسكا بموقفه .

ثانيا : أنّ النقّـاد الفرنسيّين المكلّفيـن بتفسـير مـا يحـدث كـانوا يزيـدون الالتباس التباسا ، ويكفى أن يعرف أنّ أكـثر المصطلحـات الّتـى جـاءت وصفـا لأساليب بعينها ... إنّما أطلقت فى بداية الأمر تهكّما واستخفافا . لم يطلق النقّاد – مثلا – مصطلح " الوحشيّة " أو "التاثريّة" أو " التكعيبيّة " الـخ... إلا سـخريّة بتلك الأساليب ، بل لقد شـارك الفنّـانون أنفسـهم فـى مهرجـان السـخريّة عندمـا أطلق بعض الفنّانين على أساليبهم الفنّية مصطلـح "الـدادا" وهـى لفظـة وجدوهـا بالمصـادفة ... كما هو معروف ... فى القاموس .

فإذا كان " صالون باريس " الرّسمى ، ونقّاد الفنّ ، على تلك الدرجة من سوء الفهم للأساليب الجديدة ... فكيف يمكن لفنّان مصرى ، يعيش ظروفا فنّية وثقافيّة اتّسمت بالانقطاع ... كيف يمكن له أن يكون طرفا فى الصراع الدائر ؟!

لقد اختار " صبرى " – بروح الناقد – الأسس أو المحاور الّتى يبنى بها أسلوبا شخصيّا يميّزه ، دون أن يقطع السبيل مع الأصول المرجعيّة لهذا الاسلوب . ويصف "بيكار" تلك المحاور بقوله : "أخذ من التأثريّة صفاء لونها، ومن الكلاسيكيّة جماليّتها ، ومن الواقعيّة صدقها ، ومن الفنّ المصرى القديم شموخه" ... واتّسم أسلوبه الشخصى بكلّ هذا ، وإن رجح المزاج أو المذاق المصرى فى لوحاته ، بما يتجلّى فيها من رقّة ، وشىء من التقشّف ... فمعظم لوحاته تتجنّب الغنائيّات الزخرفيّة كما تتجنّب التداعيات الروائيّة الّتى تحفل بها لوحات "محمّد ناجى" و"محمود سعيد" على سبيل المثال .

الرّائد الأوّل للرسم

إنّ وجه الإنسان هو الموضوع المحورى فى إنتاجه الفنّى ، وبسبب طبيعته المتعفّفة فإنّه لا يتوجّه إلى علية القوم من الموسرين ، بل يختار وجوها من علية المثقّفين ... أو من بين أصدقائه ... ومن بين رسومه الشهيرة وجه "العقّاد" الّذى رسمه عدّة مرّات . كان معذّبا للموديل ... يعيد رسم اللّوحة مرّات ومرّات حتّى يحصل على أجمل وضعة ، وأدقّ تعبير، ولا يستطيع أن يتحمّل هذا إلا صديق عزيز ... لهذا يحتلّ الأصدقاء الموقع الأوّل والاخير فى

لوحاته . كان يفضّل من الخامات "الباستيل" و"الزيت" ... ويعدّ الرّائد الأوّل للرسم بخامة " الباستيل " أو الطباشير الملوّن . تكشف لوحاته "الزيتيّة" عن فهم عميق لتلك الخامة... فكما يتكوّن الوجه الإنسانى من طبقات تحتيّة وظاهريّة فكذلك كانت لوحاته الزيتيّة، تتكوّن من طبقات مساميّة ، وتتصاعد إلى شكلها النهائى الظاهر عبر تراكمات نسيجيّة ، متقنة . وقد أثّر أسلوب التناول هذا على بعض أبناء الجيل التّالى له من الفنّانين، مثل: حسين بيكار ، صبرى راغب ، عزّ الدّين حمّوده ، عبد العزيز درويش... وإن توقّف الاهتمام بهذا الموضوع لدى الاجيال الجديدة استخفافا أو عجزا أو حرصا على اللّحاق باخر تجليّات "الموضة" فى اوربّا .

"الموناليزا المصريّة"

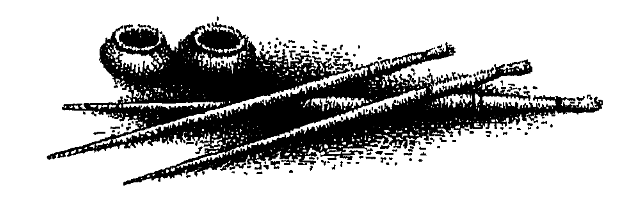
لا أظنّ أنّ لوحة أخرى فى مصر قد ارتفعت الى المستوى الرّفيع الّذى بلغته لوحة "الراهبة". تجلّت فيها براعته ، وحساسيّته كأحسن ما يكون . ومن يتأمّل تلك اللّوحة يكتشف أنّها حصاد لجهد طويل مع كلاسيكيّات "اللّوفر"... تأمّلا واستنساخا، ودراسة . فى اللّوحة استقرار "كلاسيكى مألوف"، وإن اتّسم عند "صبرى" بالصرحيّة – وهى إحدى سمات أسلوبه الفنّى – وكذلك إلغاء كلّ ما من شأنه أن يزاحم جوهر الموضوع . وجهها يجمع بين السماحة والجديّة والجمال المتعفّف . وعيناها متألّقتان تنظران إلى ما لا نهاية ... وكلّ هذا محاط بغطاء الراهبة الأبيض ، وبين القمّة المتمثّلة فى الوجه ... والسّفح المتمثّل فى يديها المستسلمتين ... يحتلّ الثوب الاسود المساحة ، ويقوم

(جغرافيّا) بوصل الغطاء الابيض و جزء من ثوب بنّى ، و(زمنيّا) بخلق مسافة ، وايحاء روحى بين الرّأس واليدين المتباعدتين مكانا والمتّسقين تعبيرا. إنّ ذلك الوجه ، وغيره من الوجوه الّتى رسمها "أحمد صبرى" تتميّز ظاهريّا بالسكون وباطنيّا بالتعبير المشحون... سواء كان ذلك فى لوحاته ذات الطابع الكلاسيكى الّذى يختفى فيه نبض لمسة الفرشاة، أو لوحاته التأثّريّة الّتى تتالّق فيها اللّمسات. و"صبرى" ليس صيّاد التعبير العابر ولكنّه فنّان يحرص على التعبير المثالى ، إنّ تعبير وجه الراهبة يتجاوز الحدود المألوفة والمتوقّعة من راهبة تذوب خشوعا واستسلاما وضعفا ، ففى راهبة "صبرى" نرى شيئا مغايرا لكلّ هذا ، نرى الشّموخ ، والنظرة المستيقظة الّتى تكاد – بسبب تلك اليقظة – أن تكون متحدّية ، فالعينان مفتوحتان عن آخرهما، يزيدهما انفتاحا حاجبان ، كثيفان ، طويلان . عيناها أشبه بعينى صقر لحظة الانقضاض. تخترقان فضاء لا نراه . انّ المساحات الممتدّة من الثوب الأسود ، والغطاء الأبيض، والخلفيّة الفاتحة ، والأصابع الساكنة ، تتحالف جميعا فى ... صمت ... من أجل هذا التعبير المشحون ، الموجب .

تأتى فى المرتبة الثانية – من ناحية الشهرة – لوحة "ما بعد القراءة" وتتناقض – إلى حدّ ملحوظ فى أسلوب الأداء من زاوية التعبير، مع "الرّاهبة"... ففى اللّوحة الأولى أخلى الفنّان السّاحة بأكملها من كلّ ما يتناقض مع التقشّف ، من أجل إبراز التعبير المكثّف لوجه الراهبة ، بينما اللّوحة الثانية... قد أغرق كلّ جزئيّاتها فى جوّ مخملى يدعو إلى التأمّل المسترخى ، وظهرت الزهور البيضاء راقصة خلف السيّدة ، وانتشرت زهور أخرى مرسومة على غطاء مسند تتّكئ عليه، وامتدّت أصداء هذا فى شكل زخارف أخرى تتراقص على مسطّح الخلفيّة . ويسترخى الجسد ، واليدان ، وتميل

العين ... لا تنظر إلى شيء محدّد . وتشترك اللّمسات البارعة ، المتنوّعة ، فى تشكيل نسيج ملمسى ، وضوئى ممتع .

على الرّغم من التزام "صبرى" الدقيق بالأصول المتعارف عليها للتكوين ، فإنّ حريّته تتزايد مع رسوم المناظر الطبيعيّة ، فاللّمسة يتزايد وضوحها ، وحركتها ، وتتنوّع تنوّعا ملحوظا يتّسق مع تنوّع مثيره الجمالى... لمساته تقدّم تلخيصات موحية للأشكال المرئيّة ، و تتّسم مناظره بالدفء اللّونى، و حيويّة العجالات. أمّا المرأة – كموضوع – سواء ظهرت بوجهها، أو جسدها عاريا ، لا تستثير فى مشاهدها الكامن من غرائزه . يظهرها دائما فى أجمل أوضاعها ، وأكثرها تعفّفا ، حتّى إذا أظهر دلالها ، أظهره بشكل لا يخدش الحياء ، فهو دلال عفيف ، لا خوف منه أو عليه !.. ويأتى موضوع "الطبيعة الصامتة" يشارك فى احتفالات الدفء اللّونى ، وصرحيّة البناء ، والانصراف عن الافتعال والتصنّع ... والدعوة إلى التواصل مع الحقائق الجميلة والبسيطة .



جمـال السجيـنى
وملامح فن قومى



أقيم سنة ١٩٩٤ بالقاهرة المعرض الاحيائى الأول للفنان الكبير" جمـال السجينى " الذى رحل فى نوفمبرسنة ١٩٧٧ أثناء إقامتـه معرضـه الأخـير فـى مركز دراسات البحر المتوسط بأسـبانيا . يعـد " السـجينى " العلامـة الثانيـة فـى تاريخ فن النحت المصرى المعاصر، بعد المثـال "محمـود مختـار" الـذى وضـع العلامة الأولى . وإذا كان فن " مختار " تجسيدا لتطلعات ثورة ١٩١٩، فإن فن "السـجينى" كـان تجسـيدا لأحـلام ثـورة يوليـو ١٩٥٢ . ولأن الفـن بطبيعتـه اجتماعى الخطاب ، فردى الإبداع ، فلا بد من وجـود تمـيزات وتمـايزات بيـن مبدع وآخر . كان فن "مختار" موصولا بالإرث المصرى الكلاسيكى ، وبفكـر تغلب عليه المثالية ، بينما تعددت ، وتنوعت ، مصادر الاستلهام عند "السجيني" مـن الإرث المصـرى القديـم إلـى الاسلامى والقبطـى، وصـولا إلـى انجـازات

مبدعى فن النحت المعاصر فى أروبا، مرورا بتجليات الفن الشعبى والفطرى .

ولم يكتف بفن " التمثال " بل قام بدراسة فن الميدالية وسك النقود ، وفتح الطريق إلى التعامل مع خامات لم تكن مألوفة فى النحت المصرى ، وأبدع فيها من الأعمال ما يشهد بامتيازه، منها على سبيل المثال : مطروقاته النحاسية الرائعة . ولم يكتف بالنحت بل امتد إبداعه إلى الرسم والتصوير . وتتجلى أعمال "محمود مختار" فى صور تتسم – فى مجملها – بالوقار والأناقة والرقة ، وبنبرة غنائية هادئة ، في حين تبدو أعمال " السجينى " صاخبة الصوت ، مفعمة بالحركة ، مغموسة في روح ناقده ، ونافذة إلى هموم الواقع الاجتماعى والسياسى ، كاشفة فى الوقت ذاته عن براعته ، وهضمه لأسلوب الوصف "الأكاديمى" والأساليب الحداثية ، مستخلصا منها ملامحه الأسلوبية الخاصة . وأزعم أن مجالات إبداعاته المتنوعة كانت المعبر إلى تخصصات فنية ظهرت فى مصر . وعلى الرغم من الاختلافات التفضيلية بين هذين الفنانين الفذين فإن روح الإرث المصرى القديم قد أسبغت على إبداعاتهم ميلا إلى البناء لا الهدم ، ولم تفعله تلك الروح مع هذين الفنانين فقط بل أسبغته على الفنون التى ظهرت فى مصر ؛ الفنون القبطية والإسلامية . والأمر الذى لم يلتفت إليه صناع القرار الثقافى وهم يزرعون " شتلات " من " التغريب " فى تربة " صالون الشباب " .

الأرحام الحاوية

من أكثر منحوتاته الفراغية جذبا للعيون و المشاعر ، تلك التى دارت حول موضوع " الأمومة " . وتظهر الأم راسخة كالطود ، مفعمة بالقوة والأنوثة معا ، تمنح صغيرها الأمان والحماية . وهى تتجلى فى صور ، وحالات ، مختلفة ؛ فتارة تنتحل شكل العمارة الريفية ، وتارة تصبح كيانا عضويا ، أنثويا ، يحمل فى رحمه طفلا جنينا ... أو تحمل بقبضتين قويتين مولودا قد تخلق منها ، وأحينا يختار الفنان ان يكتفى بالايحاء ، ويقف فى منطقة وسطى " تصل وتفصل " فى آن واحد ؛ بينها وبين علائقها فى الواقع المألوف ، ويجعل من عماراته الريفيّة وحدة واحدة ، تجمع فى إحكام بين المأوى والإنسان ، وتتجلى فى هيئة امرأة وتظهر- أحيانا - ثنائية " الإنسان والعمارة " فى صورة مغايرة لغيرها من الأعمال ، متسمة بالوضوح والمباشرة، كما فى منحوتة " أهل القرية " ، حيث يوجد الفنان بين بناء معمارى متماسك ووجوه أهل قرية مصرية ، يحتل فيها وجه شيخ " الغفر " (السلطة) موضع البؤرة ، ويستقر فى الذروة وجه رجل الدين الذى يمثل فى عليائه منارة تهدى الناس إلى طريق الخير . وتتشابه كل عيون النساء والرجال - ما عدا عينى رجل الدين - مع فتحات النوافذ. وإذا كان "الظهر" من موضوع " الأمومة " الذى اهتز له وجدان الفنان هو حالة الأمن والدفء ، فهناك فى الحقيقة من الايحاءات ما هو أعمق من هذا البعد الظاهر ... ، أعنى: فكرة " الخلق والتكوين " ؛ فالطفل محاط بكيان أقرب إلى الرحم ، وحتى عندما يكبر فإن العمارة تحيطه بأقواس تشبه الرحم ، وربما يكون المثال " السجينى " قد تأثر بأقواس المعمارى الكبير " حسن فتحى " فى عمائره الطينية ، واستلهمها

فى أعماله النحتية ، وجعل منها أحضانا حنونة للتكوين والميلاد . و تمتد ثنائية " الحاوى والمحتوي " إلى بعد أسطورى ، يذكرنا بيونس والحوت ؛ وهو يذكرنا بهذا – أحيانا – دون أن يلجأ إلى الاستعارة المباشرة ، بل يستعين بما فى " الخطوط المجردة " من شحنات أولية ، فيستعين للإيحاء باحتواء شكل لشكل ، بالخطوط القوسية ، اللينة ، العضوية ، ... كما فى لوحة من لوحات الطبيعة الصامتة التى يمكن أن نطلق عليها العنوان الوصفى : " السمكة والقفة".

واللوحة تمثل في بعدها الظاهر " سمكة وقفة " ومن يرد أن يتوقف عند هذا الحد فهو حر ، غير أنه سيصيب متعة لو أمكنه قراءة لغة الخطوط والألوان ، وسيحدد الإيحاء من علاقة " الحاوى والمحتوى " بين القفة والسمكة إلى أفق الأسطورة وأبعادها ويبدو أن قباب العمارة الطينية برقتها ، وشعريتها، قد الحت على وجدان الفنان، فخصها بعدد من منحوتات معمارية مجردة ورامزة بلونها الطينى ، وملامحها الجوهرية إلى العمارة الريفية المصرية ، ففى منحوتته " عمارة فطرية " بناء أشبه بألعاب الذهن الذكية ، بين الفراغات البينية ، والكتل الحاوية ، والجذور المرتكزة على الأرض والتى تشكل فيما بينها قاعدة للتمثال. نلاحظ أن المشهد النحتى رغم متاهيته ينتمى الى جوهر بيئة مصرية أصيلة . يذكر بعض نقاد " السجينى " بأن حوار " الكتلة والفراغ البينى" قد استلهمه من المثال الانجليزى العالمى "هنرى مور" ولا عيب فى هذا إن كان صحيحا ، فالتأثير والتأثر مشروع فى الفن وغير الفن. المهم هنا أن " السجينى " قد نجح فى إقناع مشاهديه –وأنا واحد منهم– بأن ما نراه أصيل فى بيئتنا، ومتسق مع طبيعة شخصية " دينامية " ، تسمح له بأن ينتقل حرا بين درجات الوضوح والإبهام ، وبين ألوان التجريد والتشخيص . وفى ظنى أنه

كان يدرك أن الحقيقة واحدة ، تضمر وتظهر ، عشرات الأوجه والزوايا ، و يفرض هذا التعدد دروبا مختلفة فى التفسير غير أن هذا التعدد ، والتنوع – اقتربت من مدخل قاعة العرض الزجاجي ، ولمحت بعض منحوتات الأمومة تطل عبر الزجاج ، شعرت – أو بدقة – فوجئت بشعور ينتابنى وهو أننى لا أدخل قاعة عرض أنيقة تطل على النيل ، بل أدخل قرية مصرية !

المطروقات بين الجمال والرأى

إذا انتقلنا إلى مطروقاته النحاسية – وهى فى الزمن أسبق من الأمومة – نجد حالة – عامة – مغايرة ؛ ففى مجموعة " الأمومة " ترجيح للتأمل ، وانصراف عن المباشرة ، و ابتعاد عن النقد اللاّذع الذى تجلى فى المطروقات، وزهد فى تكاثر العناصرالحائية ، ورغم ذلك فقد أجمع نقاده على أن المطروقات تمثل بالنسبة للنحت المصرى اضافات، لما بلغه من درجة رفيعة فى السيطرة عليها ، لم يسبقه إليها فنان مصرى آخر . تألقت قدراته في بناء التكوينات ، وصياغة التفاصيل الزخرفية ، والتفاصيل السردية ، والملامس المتنوعة ، مما جعل البعض يظن بأن مطروقاته التى يغلب على بعضهاالاهتمام بالزخرفة ، وتستعير من طراز الـ "ART DECO" احتفاله بجماليات الزينة ، وحقيقة الأمر أن صياغة السجينى لا تتوقف عند حدود الأناقة ، ولا تنحصر زخارفه فى إطار الجمال الشكلى ، بل تتخطاه إلى الترميز إلى بيئة بعينها ، وواقع ثقافى محدد ، وأوضاع يراد لها أن تتغير ؛ ففى مطروقة " دعوة إلى اقتحام المستقبل " يمتلئ سطح المطرقة بزخارف ورموز تؤكد أن عالم اللوحة عالم مصرى/عربى/إسلامى .

لهذا استعان بجماليّات الحروف العربيّة ، و بمعماريّة الآثار الإسلامية، وبالنخيل وبالعمائر الفطرية ، وبما يوحى بنهر النيل . وسط كل هذا الحشد من الرموز والإشارات تنهض امرأة ؛ من ملامح عينيها ، ولباسها، نعرف أنها مصرية/عربية . ترفع يديها رفعا يلامس النجوم ، وتدعوا بهما من لا نراهم خلفها – أو بالأحرى تدعونا نحن – إلى التقدم . وهى نفسها فلاحة "مختار" بعد أن تجاوزت موضعها الساكن إلى جوار أبى الهول، إلى فعل الجهاد من أجل المستقبل ، وهى فى الحالين : عند "مختار" و"السجيني" تمثل مصر . واذا كانت مصر عند " مختار " فلاحة وحسب، فإنها تتعدد وتتنوع ، عند "السجيني" في الصورة المرئية ، وفى الحالات الموحى بها . لهذا استعار وسيطا آخر غير المرأة/الأم ، العفية والخصبة ، وأتاح له أن يرمز إلى معكوس دلالته فى الواقع، أعنى : "عروسة المولد" ، فهى فى واقعنا رمز للبهجة ، وفى لوحاته تفاجئنا بحالات تعبيرية غير متوقعة ، تتراوح بين الانكسار ، والتحدى ، والانتصار . تتعدد أماكن العروسة ، فهى تتنقل من النحاس المطروق إلى مسطحات القماش والألوان الزيتية، دون أن تتخلى عن حالتها التى تعكس هموم الوطن وقلقه من غزو خارجى ، وفساد داخلى ؛ ففى مطروقة " العروسة والثعبان " تظهر " العروسة " محاطة بكل ما يمتع العين من زخارف ، ستلهم أشكالها من الحروف العربية ، والزخارف النباتية ، والهندسية . وتبدو الدمية المسكرة وقد تخلت عن وظيفتها فى الواقع، وعن دورها فى أن تكون أداة للمتعة والسرور ، وجعلها تنتحل صفات رامزة إلى انسان الواقع المصرى ، وحالاته الناشئة من ضغوط هذا الواقع . ضم سطح المطروقة من "العلاقات" ما جعله سطحا جميلا ، وأنيقا ، وضم من "الأفعال" فعلا يكشف صراحة عن العنف . وكان " السجينى " حريصا على الاثنين معا : أناقة الشكل ، وعنف الدلالة .

ويبدو ان " الجمال " قد اغواه ، فاكتفى من العنف بما يوحى بـالمعنى ، ولم يسمح بأن يخل هذا الفعل بأناقة الشكل ، بـل جعلـه خادمـا لـه ، بـأن أظهـر الثعبـان – رمـزه الذاتـى للشـر – يلتـف حـول نفسـه إشــارة للألـم ، واعترافـا بالهزيمة أمام قبضـة " الدميـة الإنسـية " ، وإثـراء – فـى ذات الوقـت – لجمـال التكوين الذى كان سيقع ، حتما ، بغير هذا الالتفاف ، فى دائرة التناظر الممل.

ولأن تلك العروسة قد صاحبته فى " النحت " و" التصوير " فقد أغرتـه تلك الصدفة بالتجريب باستخدام خامات مختلفة فى العمل الفنـى الواحـد ، وهـو أمـر مـالوف فـى الإبـداع العـالمى ، غيـر أنـه كـان جديـدا فـى الفـن المصــرى المعاصر ، ولست على يقيـن مـن أن " السـجيني " كـان أول مـن طـرق بابـه . المهم أنه استخدم مع الألـوان الصـريحـة خامـات منهـا : الخزفيـات المزججـة ، والعجائن الكثيفة ، والرقائق الذهبية والفضية ، ويبدو أنه فى استخدامه "عروسة المولـد النبويـة" رمـزا للتعبير عـن أحـوال مصـر ، لـم يـرد لنـا أن ننســى أن العروسة مجرد دمية ، أوجدتهـا الأعـراف الشـعبية ... غـير أن الأمـر يختلـف عنده عندما يستخدم الإنسان وسيطا للتعبير ، عندئذ ترتفع نبرة السرد الحكـائى، والرأى المساند للتوجهات الأولى لثورة يوليو، مثـل مطروقـة " شـجرة الحكـم " التى تمثل شجرة عاتية، تتعلق فيها كل موبقـات النظـام السـابق ويظهـر الفـلاح عملاقا ، ورمزا للشعب المصـرى ، وهـو يسـقط الشـجرة بسـاعدين مفتوليـن . توازيهما مطروقة أخرى .

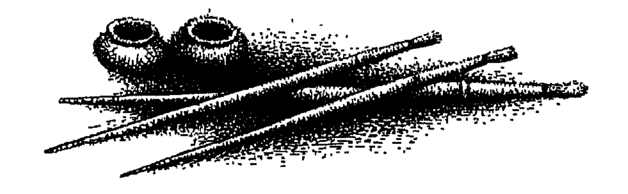
النيل

عاش " السجينى " إلى جوار النيل ، ولا يزال بيته قائما فى مكانه . ورغم عشقه لهذا الجار الخالد ، فلم يظهره صراحة فى أعماله ، بل كان يسمح له بالتسلل عبر الإشارات والرموز ؛ فتارة يستعير الشكل الزجزاجي الذى ظهر فى الرسوم المصرية القديمة إشارة لحركة سطح النيل ، وتارة يظهر لنا عبر اشارات الاشرعة التي تتراوح بين "الاقتراب" من الواقع ، والانغماس فى درجة من درجات التجريد " الموندريانى " – نسبة الى موندريانا – حيث يحتفل بتشابك الخطوط الهندسية للأشرعة ، وإن اتسمت تلك الاشتباكات الخطية واللونية بطابع عاطفى دافئ ، على النقيض من هندسيات " موندريان " الذهنية. وللنيل حكاية حزينة مع "السجيني" ، ففى فورة من فورات غضبه على وضعه، ووضع الفنان الحقيقى فى مصر ، قذف بمجموعة من تماثيله إلى جوف النيل . وللاسف لم يحفل بهذا الفعل غير الصمت والإهمال !

تنبيه ختامي

بقدر سعادتى وأنا أشاهد أهم المعارض التى أقيمت فى مصر منذ سنوات ، شعرت بحزن وأنا ألمح العلامات الحمراء على بعض الأعمال الهامة، لأن العلامات الحمراء تعنى أن العمل قد بيع ، وبصيغة أدق : تاه . وكان واجبا على الدولة أن تقيم لهذا الفنان العظيم متحفا ، مهما كلفها من المال. وللأسف – أيضا – حدث ، ويحدث أن فنانين كانوا يمتلكون من المال

أكثر مما كانوا يمتلكون من الموهبة ، واستطاعوا بالمال أن يقيموا لأنفسهم متاحف تحمى أعمالهم، وأهدوها للدولة . ولم يكن "السجينى" رجل مال ، بل رجل فن ... وظل لفترة طويلة يذهب إلى الكلية بعجلة فى الوقت الذى كان يركب بعض تلاميذه عربات فارهة !



بيكــــــار
وعالمه الوردي



بادرت الفنان الكبير " حسين بيكار " بسؤال كنت أريده رقيقا ، ناعمـا ، مثل فنه ، غير أنه انفلت منى صريحـا : هـل تـأثرت بمـا فـى طـراز الـ "ART NOUVEAU" من ميل إلى التجميل والتزيين والملاطفـة؟ تلقـى سؤالى بابتسـامته الودودة التى لا تكاد تفارق وجهه ، وأجاب بمـا يعنـى الموافقة ، وفسـرها بـأن اللحظة التى يلتقى فيها الفنـان والمتلقـى عـبر عملـه الفنـى هـى لحظـة فريـدة ؛ فالفنان أشبه بالمضيف ، ولهذا لا يستطيع أن يتلقى ضيفه وهو فى هيئة منفـرة، بل يستعد له بالمظهر اللائق ، ويدعوه الى الجلـوس فـى المكـان المناسـب، ولا يستطيع أن يكاشف ضيفه بـالعيوب، بـل ينتقـى مـن الألفـاظ مـا قـد يحـرك فيـه السرور . لكل هذا وغيره فإن المكان النموذجى للوحة هو الصـالون، حيث يتيح لها هذا المكـان أن تقوم برسـالتها علـى خـير وجـه ؛ وهـى أن تكـون مصـدرا

لمسرات لا تنقطع للأسرة، أو – على الأقل – تكون مسكنا للجراح . تدعو مشاهديها ، برفق ، إلى التغنى بما فى الحياة من جمال، ولا تصرفهم بغنائها العذب عن احتمالات التأمل فى الوجود ، واستخلاص الحكمة، كما توحى بالإشارات والرموز عن عصرها، و صفاتها الوراثية – إن صح التعبير – فى ذات الوقت . وتقنعنا لوحات "بيكار" بأنها موصولة – بدرجات متفاوتة – بالإرث المصرى القديم وبالنموذج الأوروبى حتى ختام القرن التاسع عشر ؛ ان رسومه تستلهم ما فى الإنجاز النحتى والتصوير المصرى من حرص على البناء و تمسك بالمعالم الواضحة للأشكال ، ومحافظة على ما يمكن وصفه بالعفة والوقار . و هو ينتخب من الإنجاز الأوروبى ما يتسق مع تلك الخصائص ، وما يتسق مع طبيعته الفردية فى آن واحد .

اختار "بيكار" مفردة "المرأة" لتحفل صدارة لوحاته ، ولم يثقلها بالرموز كما فعل " محمود سعيد " و" محمود مختار " و" جمال السجينى " ... كانت "المرأة" ولا تزال ، رمزا للجمال الخالص . يعيد تشكيلها لتكون فى رشاقة راقصة الباليه ودقة تكوينها ، مع حرص على الإفصاح عن عطايا الأنوثة ، مع التزام بضوابط الحشمة ، تتمثل فى جهاز إنذار فى عينيها الساحرتين ، تلزم بهما المشاهد حتى لا يتجاوز الخط الأحمر ! ... لا فرق هنا بين النقل عن نموذج حى أو التأليف بالخيال إلا من حيث درجة الحرية فى التعامل مع حركة الجسد؛ ففى المواضيع المؤلفة يعطى الفنان لنفسه مساحة أكبر من الحرية فى التعبير عن أنوثة المرأة وإن التزم بحدود لا يتجاوزها ولا يرضى لمشاهده أن يتوقف عندها ؛ ففى لوحة " رقصة نوبية " اضطر ، فيما يبدو ، إلى رسم منطقة العفة بشئ من التوكيد، وحتى لا يسمح للعين الفضولية بأن تلاحق الجسد بالأسئلة الشهوية، أخفى منطقة الإثارة بدفء كبير ، ولم يكتف بهذا بل

بالغ فى استطالة ذراع الراقصة ودلاه لكى يخفى به ما تبقى من الآثار! ... وعندما إضطر إلى إبراز أعضاء الراقصة – كما فى لوحة الفستان الوردى – فإنه رقق من كتلتها إلى درجة مراوغة ، لا تستطيع فيها العين العابرة أن تنتبه إلى تضاريس الجسد .

يحتل " الرجل " المرتبة الثانية فى دنيا لوحات " حسين بيكار " ، ولم يأت هذا الحكم بناء على إحصاء رقمى ، بل جاء عن طريق درجة الفاعلية التعبيرية التى يمنحها للمرأة ؛ ففى مجموعة لوحات النوبة التى جمعتها معا، منح بيكار المرأة اكبر قدر من الحركة تسمح بها ضوابطه الأخلاقية والجمالية، فى الوقت الذى لا يسمح للرجل إلا بالأوضاع الهادئة المتأملة، وهو – بشكل عام – صدى لما تفعله المرأة . وهى لا تقوم إلا بفعل الرقص الصريح أو الرقص المستور، الشبيه بالتبختر . وسواء كان الرقص صريحا أو مستورا فهو موجه لرجل واحد ، يشاركها صحة الجسد وشبابه ، ويشاركها ملابس الريف ، ورشاقة راقصة الباليه ، كما يشاركها اللّطافة والتحشم، . ورغم تلك الصحبة الجميلة التى يدبرها بيكار بين العشاق فإنه لم يسمح للعاشق إلا بالتصفيق المؤيد، أو الدق على الدف ، لإشعال حمية الفتاة الجميلة والرضا بأن يكون تابعا لها . أما فى اللوحات التى يحتل الرجل بطولتها فإن بيكار يكلفه بمهام ذهنية قد لا تستطيعها المرأة . وهو يساوى بينهما فى النظافة ، بل إنه يبدو هذه المرة مجاملا للرجل ، فيلبسه أكثر الملابس سطوعا فى بياضها ، تبدو وكأنه المكواة قد تركتها منذ لحظات . وتقوم مكواة بيكار بدور أكبر مع عناصر "الإكسسوار" المحيطة ببطلى المشهد؛ ففى لوحة الفستان الوردى تظهر طيات القماش فى خلفية اللوحة طائرة ، مصاحبة الراقصة السمراء هذه الكتلة القماشية التى ترتبط ارتباط الصوت بالصدى بالخطوط الحركية للجسد

الراقص. ويستطيع المشاهد أن يعزلها بخياله عن سياق المشهد الحكائى ليراها حوارا نحتيا مجردا بين الساكن والمتحرك أو يتركها ليراها صدى موازيا لجسد السمراء المتحرك وجسد الشاب الساكن . وتنتقل ثنائية الفعل والصدى والحركة والسكون من لوحة إلى أخرى ، وفى انتقالها تتبدل الأصداء ، فعندما يختفى فعل الرقص المباشر – كما فى لوحة البخور – فإنه يوظف الدخان للقيام بدور القماش الطائر ويستلهم تداخلات الدخان العبثية فى تداخلات زخرفية جذابة .

رغم تدبير " بيكار " تلك الصحبة بين الرجل والمرأة فإنه لا ينسى أبدا الضوابط الأخلاقية، فيقيم الحدود الواضحة بينهما ، ويحيط الرجل خصوصا ، بأشكال معمارية صارمة الخطوط ، مستعارة من عمارة النوبة ، وهو لا يحاصر بها الرجل بقدر ما يرمز الى ذكورته . ويستخرج من العمارة أو يسبغ عليها خطوطا لينة يحيط بها أنثاه .

أن متابعتى التى أظن أنها دقيقة لفنه وكتاباته النقدية ومواقفه الشخصية تجعلنى على يقين من أنه يفضل الاعتدال فى كل شىء ، فمهما كانت العواصف السياسية والاجتماعية فإنه لا يركب موجة لارضاء صناع القرار الرسمى، ويكتفى بالإدلاء برأيه الفنى فى هدوء و استقلال ؛ فعندما وقعت جريمة قطع الاشجار التى أزهقت عشرات الأرواح سقط بهم الترووللى باس فى النيل ، رسم بيكار لوحة تمثل مشهدا رامزا لتلك المأساة ابطاله اشجار عارية شامخة تتحدى الفناء ، ورجال . منذ لقاء الوهلة الأولى ندرك أن الفنان يريد لنا أن نفرق بين العناصر الدرامية الفنية ونظائرها فى الواقع الحى... وفى لوحة بيكار يمثل الجمال القيمة الرئيسية الأولى، وهو يضحى بكل محركات التحريض ... لهذا ظهر الرجال فى هيئة رياضية ، وتدل ملامحهم وأشكال

ملابسهم على أنهم قد جئ بهم من المتحف المصرى إلى مسرح اللوحة . وتظهر الذبائح الشجرية مهذبة وأنيقة كما لو كانت من فعل نحات .

تشارك مفردات "بيكار" اللونية فى حرصه على الاعتدال والتحفظ فى البوح ؛ فهو ينفى من نظامه اللونى أى بهرج كذلك الذى نشاهده فى لوحات الأسلوب التأثرى – على سبيل المثال – كما تختفى من دنيا لوحاته أى شبهة مع الأساليب التى تميل إلى المبالغات الدرامية . ويقترب أسلوبه الفنى من المدرسة الكلاسيكية الجديدة حيث تتدخل الدرجات الرمادية لتهدئة أو تحييد الألوان الصريحة غير أنه يفاجئ – أحيانا – نسيجه اللونى المتجانس بمساحة لونية تتميز بالصراحة و المغايرة مثل لوحته "فى صحبة القمر" عندما لون موضع الوسادة فى ركن اللوحة بلون فيروزى يتناقض مع هارمونية الدرجات الظلية التى سادت اللوحة .

ولا يترك هذا اللون المغاير شاردا أو صادما ، بل يقيم بينه وبين عنصر آخر علاقة حميمة . ففى المشار إليها أقام حوارا بين ذلك اللون المغاير ولون القمر ، وجعل من الفضاء الفاصل بينهما واصلة يستشعرها المشاهد المرهف. ولأن " بيكار " بارع فى النقل الوصفى الدقيق ، فهو قادر، بالدرجة نفسها ، على أن يتخلص من التفاصيل التى يتقنها ، واستطاع أن يقدم لمشاهديه ملامح من تاليفه تتبدى فى شكل أطراف الأصابع ، وبنيات أجساد تثير إعجاب العامة والخاصة .

زكريا الزينى
بين الاقنعة و الزهور !



فرشت صور لوحات بعض مراحله أمامى ، ولمحت بينها صورة شخصيّة له . كان وقتها وكيلا لكليّة الفنون الجميلة بالقاهرة . كان يتأمّل من يصوّره بهدوء، ومودّة ، ويكاد ينفلت إلى سطح وجهه شبح ابتسامة اعتدناها منه ... وهى ابتسامة تجمع بين المودّة و البساطة وسخريّة دفينة صاحبت بعض مراحله الفنّية ، وبالذات المرحلة الّتى أطلق عليها مرحلة "الأقنعة" وكنت أظنّه قد استلهمها من فناء الكلّية ، حيث تختفى بعض الطالبات داخل النقاب ، ويسرن كأشباح جئن من عالم مجهول !

زرته ذات مرّة ، ولاحظت عند الدخول بقايا تعليقات ضاحكة كانت تدور ، وكانت في طريقها إلى الانتهاء ، فما أن ظهرت حتّى استعادت الجلسة

نشاطها لاشراكى فى موقف كان بطله "زكريّـا الزينـى"، وملخّص الموقـف ... أنّ طالبة منقّبة كانت ترفض أن تضع صورتها فى "كارنيـه الطلبـة"، أو بمعنـى أدقّ كانت ترفض "التصوير" أصلا، ولهذا كانت تُمنع مـن دخـول الكليّـة بسـبب جهل الأمن بشخصيتهـا، وباءت كلّ المحاولات فى إقناعها بضـرورة التصويـر بالفشل ، وعندما جاءت إلى "الزّينـى" واجههـا بـأعجب وأطـرف موقـف، فلكـى يثبت أنّ تلـك الخيمـة الّتـى تختفـى داخلهـا والّتـى لا تسـمح إلا بتسـلّل صـوت متجهّم... تصرّف غير إنسانى . أمرهـا أن تنتظـر برهـة بالخـارج حتّـى يكـون مهيّا لاستقبالها بالشكل اللائق، وصنع على عجل قناعا ورقيا أخفـى بـه وجهـه، وخلع معطفه وغطّى به رأسه ، وأمرها بالدخول ... وعندما رأته بهذه الصورة ارتبكت ، وأصبحا مجرّد خيمتين تتواجهان بلا كلام !
مشهد كان بحاجة إلى " بيكيت " يصوّره كما هو !

أدرك "الزّينى" بحساسيّة الفنّان أنّه كإدارى لا يستطيع زحزحة الحواجز الّتى تزداد ارتفاعا وقوّة بين الطلبة والفنّ . فمنذ سنوات ألغـى رسـم "العـارى"، سواء كان كائنا حيّا أو تمثالا من الجصّ ، وبـالغ أحـد أسـاتذة الفـنّ فـى إبـراز ولائه إلى الإرهاب الدّينى بأن غطّى تمثال "فينوس" حتّى لا يكون عريها سببـا فى فساد أخلاق الطلبة!. واجتاحت تلك الموجة عديدا من الطلبة والطالبات مـن ذوى المواهب ، واستبدلوا طريـق "الدروشـة" بـالفنّ . وعلـى الرّغـم مـن فشـله كإدارى فى مواجهة هذا القبح فقد نجح كفنّان تعبيرى فى استلهام ذلك القبح فـى لوحات مرحلتين من أهمّ مراحله الفنيّة : مرحلة "الأقنعة"، ومرحلة "القمامة" ...

لتحرر من الدور الاكاديمى

كانت البيئة الشعبيّة بحى السيّدة زينب هى ملهمته في لوحات ما قبل السفر فى بعثته إلى إيطاليا ، وبعد عودته ... واستمرّت هذه العلاقة لسنوات بعد ذلك . وعلى الرّغم من ميله إلى البناء ، والتلخيص ، فلم يتوقّف عند المعالم المعماريّة للحى إلا نادرا، وانشغل بالعالم البيتى ، حيث تحتلّ "المرأة" الشعبيّة الركيزة المحوريّة ، بل تحتلّ كلّ شىء ... واختفى "الرّجل" بعد مشروع تخرّجه سنة ١٩٦٠ ، ولم يظهر إلا مسخا فى مرحلة الأقنعة وربّما كان والده هو الرّجل الوحيد الّذى رسمه في لوحة ، ولم يكن الغرض منها فنّيا خالصا بل أراد ان يسّجل ملامح والده من صورة "فوتوغرافيّة" للذكرى . لم يتجوّل فى بيوت الحى بل استعاد ذكرياته الطفوليّة عن تلك البيوت ...

وكان يسمح لمن كان فى سنّه بالوجود فى حلقات الزّار . وبقيت أجسامهنّ الممتلئة ، وهنّ يتطوّحن فى حركات جماعيّة محمومة ، تلحّ على ذاكرته، وتجد طريقها إلى لوحاته وعلى الرّغم من ميل "الزّينى" إلى التكتيل فإنّه كان يترك للخطوط دورا انفعاليّا . وحرّرها من الدور "الأكاديمى" فى رسم حدود الشّكل وتفاصيله ، وأطلق لها حريّة الانطلاق ، والاشتباك ، والحركة والتوقّف بعيدا عن حدود الوصف ، وإنّ أسهمت رغم ذلك فى الإيحاء به . ومنحت تلك الخطوط الحرّة الأجساد الثقيلة حركة وحيويّة . إنّ الرّقص المحموم وما قد يصاحبه من تقطيع وتمزيق للثياب قد حفر فى ذاكرة الطّفل صورا لا تمحى ، وعندما صار الطّفل فنّانا سجّلها فى صيغ تشكيليّة مختلفة، وإن اتّفقت على التركيز على إبراز عطايا الجسد الأنثوى . المرأة في لوحته لا

تظهر عارية تماما ، بل يظهر بعض عريها بسبب فعل التمزيق أثناء الرّقص الطقسى ، وهى أجساد ، بلا وجوه ، فى طريقها إلى حريّة مجنونة ، وعرى... لم يتحقّق بعد !

كان "الزّينى" يريد أن يضعنا أمام حالة تعبيريّة لاذعة ، لهذا لم يحفل بإبراز معالم الجسد الفردى ، الساكن . بل كان يظهره لنا فى حالة تداخل مع جسد آخر ، ولم يشغله أو يريد لنا أن ننشغل بحدود كلّ منها . وذلك على النّقيض من عاريات "محمود سعيد" الساكنة معماريّا ، والكاشفة عمّا يدور داخلها من شهوات لا سبيل إلى إطفائها. وعلى الرّغم من أنّ الأسلوب الفنّى الّذى اختاره "الزّينى" كان متّسقا مع ما أراد أن يطلعنا عليه فانّ مساحة حريّة التعبير لم تسمح بما سمح لمن قبله من أجيال المبدعين المصريّين. إنّ من يتامّل رحلة "الزينى" الإبداعيّة يجد أنّ الإنسان أو المرأة الّتى ظهرت بهذا القدر المحسوب من الحريّة قد تبدّدت فى مراحله التالية. ولابدّ من الاعتراف بحقيقة لا يتّسع المجال لمناقشتها ، وهى أنّ شعار "الديمقراطيّة" المرفوع فى وسائل إعلامنا المرئى والمسموع والمكتوب جاء مصاحبا لتناقص مساحة حرّية التعبير فى الفنون الجميلة ، واستمرّ الخطّ الأحمر – خطّ المحظورات – فى تقدّمه ، فلن يبقى أمام الرسّامين و المصوّرين إلا هامش "التجريد". لهذا ، وغيره ترك "زكريّا الزّينى" موضوعه القديم ، وانتقل إلى موضوع آخر لا أثر فيه لانسان أو حيوان هو موضوع "القمامة" !

القمامة بين الواقع و الفنّ

كان الواقع ... بزواياه ، و طبقاته المختلفة ، يمثّل مثيرا جماليّا وتعبيريّا فى إبداع "زكريّا الزّينى" . وكان ذكيّا ، ذا حسّ نقدى رفيع ، و كانت موضوعات الواقع ، مهما بلغت درجة دمامتها تتحوّل بفرشاته إلى عالم أخّاذ ، يثير الإعجاب والتأمّل . أذكر أنّه فاجأ الفنّانين المصريّين عندما استلهم موضوع "القمامة" ، فعلى الرّغم من وجود القمامة وجودا مستفزّا طاغيا فى الشّارع المصرى وعلى ضفاف النّيل فإنّ أحدا من الفنّانين لم يفكّر قبله فى استلهام هذا الموضوع ، واستطاع هو أن يجعل من الموضوع المنفّر فى الواقع بطلا لكثير من لوحات رفيعة المستوى .:. دخلت البيوت تزيّنها كما دخلت متحف الفنّ الحديث . وعلى الرّغم من أنّ هذا الموضوع قد أغرى فنّانى "الدادا" بتقديم أعمال صادمة ، ومستفزّة ... فإنّ لوحات "الزّينى" تبتعد عن منطقة الاحتجاج ابتعادا واضحا . ولقد سطّحت الكتابات النقديّة وقتها تجربة "الزّينى" ، وتعامل معه البعض ، أو مع لوحاته باعتبارها شكاوى موجّهة إلى المسئولين عن نظافة القاهرة !..

إنّ من تابع فنّ " الزينى " ، واقترب من شخصه ، يدرك أنّ طبيعته تنفر من سوقيّة "الدادا" الأوروبيّة ، فعلى الرّغم من ارتفاع الحسّ النقدى لديه فهو ليس عدوانيّا ، كارها للبشر مثل "الداديّين" ، وكيف لا يكون عدوّا للبشر من يستخدم "البراز" فى لوحاته بدلا من الألوان ... كما فعل "شويترز" ، أو يقدّم عيّنة من "البول" فى كوب كما فعل "بن فوترييه" ، أو يدمّر الأشياء الجميلة و يحيلها إلى نفايات كما فعل "أرمان"، أو من يقدّم إلى جمهوره مرحاضا ...

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كما فعل "دى شامب" ؟ والعجيب أن نجد فى مصر من يعدّ هذا إنعاشا للخيال وللفنّ . فى إحدى الندوات صاح أحد أساتذة الفنّ – وهو من المدافعين دفاعا أعمى عن كلّ تجليّات "الداديّة" منذ ظهورها الرّسمى سنة ١٩١٦: "إن لم نلاحق العصر ضعنا !" ... وغرضه من "الملاحقة" هو اصطياد ما يمكن اصطياده ... وذلك على النّقيض من منطق "زكريا الزّينى" – وهو فنّان حداثى بكلّ المعايير – يرى أنّ ملاحقة إنجازات العصر ضروريّة، لا من أجل النّقل او ركوب الموجة، بل من أجل المعرفة ، والفهم والدّرس ، وأن نختار فى النّهاية ما يتّسق مع طبيعتنا . لهذا لم تحتلّ "النفايات" لوحات "زكريّا الزينى" لداع احتجاجى خالص، بل جاءت استجابة لاكتشاف جماليّات أشياء فقدت وظائفها الاستعماليّة ، وتركت لسلطة الإهمال ، وعوامل التعرية ، وكلّ المتاح من الحشرات الضارّة !

وهو كرسّام يجيد فنّ الرّسم ، ومصوّر يجيد فنّ التلوين ، والتجسيم ، وفنّان يريد أن يضيف جديدا إلى ممارسته السابقة ، فقد اختار من تلك النفايات الأشكال ذات الطابع المعمارى ... مثل صفائح الجبن ، وصفائح السمن ، وعلب " السلمون " . تحوّلت تلك الأشكال المعماريّة إلى وحدات بنائيّة ، واستدرجته تلك الوحدات البنائيّة إلى ألعاب شطرنجيّة ، لا نهاية لاحتمالات علاقاتها وتكويناتها . يسود كلّ لوحة لحن لونى أساسى ، فتارة يسودها لون دافئ "أوكر" وتارة يغمرها لون رمادى أو أزرق الخ ...

وأذكر أنّ الفنّان "بيكار" قد وصف تلك السلسلة بأنّها "معزوفات على الربابة" وكان يقصد أنّها معزوفات على وتر لونى واحد ، ووصف لمساته بأنّها أقرب الى صوت مغنّ شعبى أجشّ ، لما يحفل به نسيج اللّوحة من لمسات صريحة تخلو أو تكاد من استعراض المهارة والرّشاقة ...

وإن كنت أرى أنّ تلك اللّمسات كانت ذات طـابع تحليلى ، خاصّـة فـى نسيج الأرضيّـة ، كسر بـه حياد الرماديّـات ، كما كسـر السّـكون ، غـير أنّ "الزينى" أدرك بنفسه ، أو بغيره ، بعد أن أنجز عشـرات اللّوحـات ... أنّـه فـى الطّريق إلى دائرة الاجترار ... فجرّب أن يقدّم قمامـة حقيقيّـة بعـد أن طلاهـا بطلاء أبيض فبدت أشبه بمجسّمات نحتيّة. ولأنّه رسّـام محـبّ للرسـم والتلويـن فلم يضحّ بهذا الحبّ ، و ضـمّ إلـى عملـه الفنّـى "الرسـم" و "التلصيـق" ... كمـا اضاف مرآة، تعلو صندوق المهملات المرسوم بعنايـة فائقـة حتّـى يطـالع زائـر المعـرض وجهـه بيـن النفايـات . أمّـا القوارير الفارغـة ، والصنــاديق وعلـب السلمون ، فيمكن للمشاهد أن ينقلها من مكان إلى مكان حسب هواه !

لم يكرّر تمرّده على لوحة الحامل ، وكان السبب فى ظنّـى ، هـو كـثرة تكاليف هذا النوع من التعبير الفنّـى . هـذا مـن ناحيـة ، ومـن ناحيـة أخـرى لـم يرسّخ بعد بهذا الشّكل كجنس فنّى فـى مصـر ، ولسـت أدعـو بـالطبع إلـى نقـل صياغته الأوروبيّة كما هى . ولست مع المسابقات الرسـميّة الّتـى تدعـو إليـه ، وإن كنت لا أستبعده كموضوع للتأمّل وقد حاول "الزينى" أن يتامّل بهذا الشكل الفنّى موضوعه ... ثمّ توقّف عن الاستمرار فيه ، سواء مع "لوحة الحامل" أو مع هذا الشّكل المسمّى بـ "العمل الفنّى المجمّع" ... وانتقل إلى موضوع مناقض له هو موضوع : "الزهور" !

الزهور أو الفرح باللّون

بانتقاله من دنيا "القمامة" إلى دنيا "الزهور" ... انتقل من التقشّف اللّونى إلى الثّراء، ومن الغناء الأجشّ إلى غناء رخيم عذب . لم ينتقل انتقالا مباغتا بل على مهل... وبتمهيد . جمع بين موضوعيّة المتناقضين فى إطار واحد . فى البداية، أتاح لموضوعه الجديد أن يحتلّ المقدّمة ، وأن يودع موضوعه القديم بوضعه فى خلفيّة ضبابيّة تذوب فى درجة ظليّة محايدة . وداع واستقبال رقيقان !

أذكر انّنى التقيت به فى تلك الأثناء ، وعرفت أنّه يعدّ معرضا حول موضوع "الزهور" فى إحدى القاعات الخاصّة ، وتحدّثنا وقتها فى تأثير المقتنى، وسمسار الفنّ على الفنّان ، ذلك التأثير الّذى يبلغ أحيانا حدّ الضغط عليه فى اختيار الموضوع ، أو التعجيل بانهاء مرحلة ... والأمثلة على ذلك كثيرة ... حتّى فى مصر . ولم أكن راضيا لأنّ ما كان يقدّمه " الزينى " إلى القاعات الخاصّة غير ما كان يقدّمه إلى المسابقات الدوليّة أو المحليّة ، ولم يخفّف من هذا الشعور إلا العودة إلى مواقف فى تاريخ الفنّ ، تكشف عن قدرة الفنّان الحقيقى فى تجاوز الحصار، حصار السلطة ، وحصار رجال المال... وحصار الموضوع الفنّى ذاته ، ساءلت نفسى مؤيّدا : هل استطاع البابا أن يقيدّ "مايكل أنجلو" بأسلوب فنّى بعينه عندما كلّفه برسم قبّة "سكستين"؟.. ألم تنفلت لوحة "بيكاسّو" فتيات "أفينيون" من قيد موضوعها السوقى، وهو الإعلان عن "فتيات ليل" لتصبح فى مقدّمة لوحات الفنّ الحديث، وبداية لأسلوب فنّ هو الفنّ "التكعيبى"؟ ألم يكلّف "آنجر" من قبله برسم لوحة تجاريّة هى "الحمّام التركى"

فإذا به يرتفع بها إلى مستوى فنّى رفيع ، ويقدّم بها إضافة إلى مجال الفنون الجميلة ؟ وإذا كان "الزينى" تحت ضغط الحاجة الاقتصاديّة قد إضطرّ إلى اختيار موضوع "الزهور" فقد قدّمه فى صورة يستحقّ عليها الاعتراف بأنّها من أفضل لوحات "الزهور" فى التصوير المصرى الحديث . وأعنى بهذا الحكم معرضه الفنّى الثانى والأخير (لنفس الموضوع) الّذى ودّع به حركة الفنون الجميلة فى مصر .

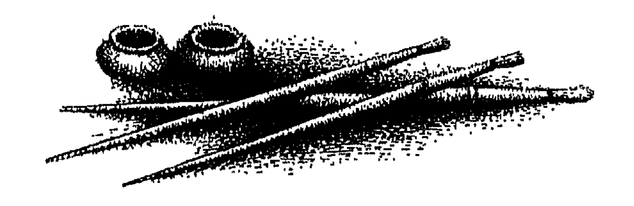
عندما شاهدت ذلك المعرض طافت بذاكرتى طيوف لوحات بعض كبار المصوّرين المصريّين الّتى دارت حول نفس الموضوع ، ووجدت أنّ كلّ ما بدا لى ناقصا فى لوحاتهم قد اكتمل فى لوحاته ، فقد جمعت فى توازن دقيق بين ثنائيّات ، جمعت بين البناء والحسّ الشعرى ، بين الصراحة الساخنة فى اللّون والصراحة الباردة، بين مصادمات الدرجة الظليّة ودرجات النور ، بين ما هو هندسى وما هو عضوى ، بين ما هو واقعى وما هو مؤلّف ومجرّد ، بين المساحات الظليّة العريضة وفقاعات من الضوء منتثرة ، بين الاحتفاظ بالأساس التكوينى للوحة عصر الإحياء والاقتصاد فى التفاصيل .

الأقنعة

إذا كان "زكريّا الزينى" هو أوّل فنّان مصرى نبّه بفنّه إلى جماليّات الأشياء المهملة، فهو أوّل فنّان مصرى ، أيضا ، استلهم رمز "القناع" ، وإن لم يحفل برموزه المختلفة فى الفنّ الأفريقى ، أو المسرح الإغريقى ، أو التعبيريّة

الألمانيّة، بل توقّف عند جوهرها المشترك ، وهو "المغـايرة" مـع الأصـل الّـذى تغطّيه وهو وجه الرّاقص أو الممثّل. والاضافة الّتى أراها جديدة هى أنّـه قـرّر أن يقلب المألوف... فبدلا من ثنائيّة "الوجه" و"القناع" وحّدهما فـى كيـان واحـد، لا سبيل للفصل بينهما . أمّا الأجساد فقد تحوّلـت الـى عصـىّ ، واحتشـدت فـى مظـاهرات عبثيّـة وكـانت تلك المسوخ تنقلب أحيانـا، إلـى عرائـس ورقيّـة ، مخترقة، ومحمولة على دبابيس ... أمّا الألـوان فعـادت إلـى تقشّـفها السـابق ، يسيطر عليهـا اللّـون الأسـود ، كمـا عـادت اللّمسـات إلـى التلقائيّـة والخشـونة ، وانصرفت عن التجويد. شاهدت تلك المجموعة معلّقة فى مكتبـه، وكـان يعدّهـا للاشتراك فى بينالى الاسكندريّة ، وفاز عنها بالجائزة الأولى .

سـالته إن كـان قـد تعـرّف علـى "الأرض الخـراب" و"الرجـال الجـوف" لإليوت، فأجاب بجدّية : بل تعرّفت على كلّية الفنـون الجميلـة ، ومـا يـدور فـى فنائها من صـور التخلّف !



موريس فريد
بين ظلّ الحياة و فناء الموت

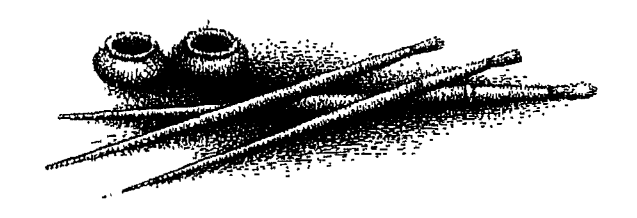


عاش الفنّان الكبير "موريس فريد" – مجبرا – في الظلّ ، ومات – مجبرا – في صمت ، في سنّ السابعة والسبعين . ورغم صداقتي الشخصيّة معه ، وتقديري لفنّه ، لم أعرف خبر رحيله إلا بعد حدوثه بشهر ، وبالمصادفة البحتة ، من أحد الفنّانين . وفي رأيي ... توجد أربع أسباب أسهمت ، فيما بينها ، في إحكام دائرة الإهمال حوله ، أوّلها ... الأجهزة المعنيّة بأمر الثقافة في مصر . لم تحفل بفنّه ، ولم تحرص على تقديمه إلى المحافل الدوليّة ، بحجّة أنّ فنّه قد خرج ، منذ زمن بعيد ، من سباق "الموضة"!

السبب الثاني افتقاد "موريس فريد" إلى "عزوة" اجتماعيّة أو سند حزبي شأن بعض أدعياء الفنّ الّذين وجدوا في السند الاجتماعي والسياسي الطريق

إلى الشهرة والتألّق. أمّا السبب الثالث، والأكثر خطورة ، فهو سيادة "النقد العرقى" الّذى تشكّل على مهل منذ الستّينيات وظلّ يتصاعد، حتّى استخدم في السنوات الأخيرة خطاب دعاة الإرهاب الدينى فى دعوتهم "المجتمع المعاصر" إلى عزلة "القبيلة" ، وانغلاقها على معتقداتها وتقاليدها . ولانّ فنّ "موريس فريد" يستلهم "بعض" ملامح الأسلوب "التأثّرى" ، و"بعض" سمات الأسلوب التجريدى الهندسى ... اللّذين أبدعهما فنّانون أوروبّيون ، فلم يحظ منهم إلا بالاتّهام بالتبعيّة إلى النموذج الأوروبّى – فى أحسن الأحوال – وبالصمت المهمل فى أكثر الأحوال ويضيف "موريس فريد" بنفسه السبب الرابع ، لانّه – شأن معظم الموهوبين – لا يجيد الدعاية لنفسه ، ولم يقترب من صنّاع القرار، أو نقّاد الفنّ، أو رجال الإعلام . وإمعانا، فى "التآمر" على نفسه ... لم يترك أى أثر مكتوب عن تجربته الإبداعيّة، ولم يترك قصاصة واحدة سجّل فيها رأيا فى الفنّ !

كان منغمسا انغماسا كليّا فى الفنّ ، هو وزوجته الرسّامة الكبيرة "فيسيلا فريد" هو ... فى قلب المشاهد الخلويّة المصريّة : الصحارى ، والجدران القديمة ، والبحر ، والنخيل ، وهى ... فى مرسمها مع نماذج بشريّة من قاع المدينة . كان اقرب إلى المتصوّف فى إختياراته ، فيما كانت هى أقرب إلى مبضع الجرّاح يتوغّل فى أعماق النّاس ببراعة ومعرفة .



اختياراته الناقدة

كنت أصادفه فى الطريق ، حتّى قبل وفاته بشهور قليلة ... حاملا على كتفيه ، وفى يديه ، أدوات الرّسم ، متأهّبا لرحلة فرديّة إلى مكان قصى فى مصر. يعود بعدها بأيّام ، بثروة من لوحات ، يحتاج بعضها إلى لمسات نهائيّة، و لوحات أنجزت بالكامل فى قلب المشهد الخلوى، و كميّة أخرى من الرسوم التحضيريّة – بمثابة ذاكرة – لما ينوى إنجازه من لوحات فى مرسمه . وبتأمّل لوحاته نكتشف أنّه "استلهم" من أساليب الفنّ المعاصر ما يتّسق مع طبيعته، من ناحية، كما يتّسق مع طبيعة البيئة المصريّة المنيرة ، من ناحية أخرى. و هو أوّل رسّام مصرى رسم ضوء القاهرة كما نحسّه، مغلّفا بغلالة شفّافة من لون ترابى ، وذلك على النقيض من الرسّامين الوصفيّين السابقين حيث ظهرت القاهرة فى لوحاتهم مغسولة، صافية الألوان. ولم تصف ألوان "موريس فريد" وترقّ إلا عندما ينتقل إلى رسم بيئات ساحليّة. ولم يكن معجبا فيما يبدو "بالكرنفال" اللّونى للأسلوب "التأثّرى" . لهذا اتّسمت لوحاته بالاقتصاد فى التنوّع اللّونى ، وبشىء من الوقار ، وبكثير من التوتّر الكامن والظاهر ، واحتفظ بالبنيّات والأسود والأبيض وهى الألوان غير المباحة فى الأسلوب "التأثّرى" .

أمّا الأسلوب الثانى الّذى استلهمه "موريس فريد" ليكشف به عما فى البيئة المصريّة من جمال فهو الأسلوب التجريدى الهندسى ، وقد نجح باختياريه، وبالمنتج الأسلوبى الجديد ، والمناسب ، لفكّ شفرة البيئة المصريّة الّتى تتّسم فى الظاهر بالبساطة والوضوح الهندسى، وبضوئها المتفرّد. كان أمامه أن ينحاز انحيازا كاملا إلى الأسلوب "التأثّرى" كما حاول "يوسف كامل"

و"البنّانى" و"كامل مصطفى" ، ويتوقّف عند حدود الوصف المباشر ، وكان بمقدوره أن ينحاز انحيازا كاملا إلى الأسلوب التجريدى الهندسى كما حاول "الأرناؤوطى" و"أبو خليل لطفى"، ويميّع خطوط الاتّصال بالواقع المرئى ، غير أنّه تمكّن من إيجاد الصياغة الأسلوبيّة، الوسطيّة ، الّتى تجمع بين الوصف والتحليق الذهنى المجرّد، ومن ثمّ وسّع من مجال البوح الّذى أفضل أن أصفه بالشعريّة والروحيّة ، كما وسّع من دائرة استعراض المهارة فى تحريك عجائن اللّون الكثيفة بسكّين "الباليت"، وبراعة اللّمسات المستقيمة وتنوّعها وحساب إيقاعها فى فضاء اللّوحة. إنّ استعراضاته الموسيقيّة، اللّونيّة كانت ستخسر كثيرا لو لم يحرّر "اللّمسة" من تبعيّتها الكليّة للرسم وفتح لها بذلك طريق "التعدّد" فى الإيحاء . إنّ " اللّمسة " الّتى يضعها على اللّوحة مجرّد "لمسة" ، غير أنّها عندما تنتقل إلى سياق لوحات "الجدران" – مثلا – فإنّها "توحى" بأنّها نافذة ، أو شقّ فى جدار ، أو كيان متآكل . وفى سياق لوحات "الصحارى"، تسهم "اللّمسة" إسهاما فاعلا فى بناء تضاريسها ، دون أن تحرمنا من "التنويعات النغميّة المجرّدة" الّتى هى الهدف الحقيقى للفنّان .

ثنائيّة أخرى

ثمّة ثنائيّة أخرى غير ثنائيّة الأسلوب ، وهى ثنائيّة الحركة واللّون ، فالحركة عنده تولّدها اللّمسات التحليليّة الّتى تتّسم بالعجلة الواثقة ، والحدّة ، والصّخب أحيانا بينما تأخذ الألوان مسارا مغايرا ، وللدقّة : معاكسا ... فهى تواجه الحركة اللاهثة بالوقار والهدوء . ولو كان الفنّان يريد لنا أن نندمج مع

لوحته ، كما يفعل فنّانو "الكلاسيكيّة الجديدة" ، أو كما يفعل المسرح التقليدى لوحّد فى الغايات بين اللّمسة ، والحركة واللّون ولكنّه فعل شيئا أشبه بمسرح "بريخت" ، وهو أن يجعلنا "فاعلين" فى التلقّى ، بدلا من الاسترخاء السالب الّذى يكتفى بتلقّى المتاح من قشرة العمل الفنّى !

انقلاب اللّون الابيض

كان "كندنسكى" يشبّه "اللّون الأبيض" بمساحة "الصمت" فى الموسيقى، وكان يرى أنّها على الرّغم من صمتها الظاهر ، فإنّها فى الحقيقة لحظة مشحونة بالترقّب للنغمة الموسيقيّة القادمة، بينما اللّون الأبيض عند "موريس فريد" أشبه بسيف بتّار ، يقتحم الألوان البنّية فيشقّها شقّا عنيفا وحاسما .

واذا كان اللّون الأبيض عند "كاندنسكى" يمثّل فعل انتظار ، فهو عند "موريس فريد" لون فاعل . ويختلف "موريس فريد" للمرّة الثانية مع "كاندنسكى" فى موقفه من اللّون الأسود الّذى يراه "كاندنسكى" رمزا للموت ، فى حين يمنحه "موريس فريد" دورا مهمّا لا يقلّ عن دور اللّون الأبيض ، كما يمنحه أدوارا وسطيّة مثل تحديد ظلّى لبعض أجزاء شكل إنسانى تاركا للعين إيحاء بحركة تتّجه إلى الاكتمال، وقد برع "موريس" فى رسم تلك الخطوط الموحية بشكل لافت . ومن خلافاته مع "كاندنسكى" أيضا ، أنّ الأخير قد همّش اللّون البنّى، فى حين احتلت درجات البنّيات عند "موريس فريد" بكثافتها الملمسيّة ، وتوالدها، نسيجا أشبه بالكليم الشعبى . وقد يتوارد هنا سؤال : أليست البنّيات

الّتى تعلّق بها "موريس فريد" لونا لوجوه مصريّة لوحتها الشمس ؟.. ربّما لو كان بيننا الآن لسخر منّى وقال : لست ممّن يحبّون رفع الشعارات . إنّنى أرسم ما أحبّ أن أرسمه فقط !

طريق للبحث

لم يكن "موريس فريد" الفنّان الوحيد الّذى ارتبط اسمه بموضوع المنظر الخلوى ، أو الرحلات الفنّية فى ربوع مصر فقد سبقته رحلات جماعيّة نظّمتها وزارة الثقافة فى عهد الدكتور "ثروت عكاشة" إلى "النوبة" و"السدّ العالى" واحتلّت "النوبة" مرحلة من أهمّ مراحل الإبداع لدى الفنّانة الكبيرة "تحيّة حليم" ، وأيقظت "جماعة التجريبيين" شهيّة زملائهم إلى الرحلات الفنّية لاكتشاف مصر ، وتحمّست الثقافة الجماهيريّة لإحياء فكرة الرحلات الفنّية الجماهيريّة، و قد أتيح لى المشاركة فى إحدى الرحلات إلى "سيوة" و"مرسى مطروح" وقد ألهمتنى رحلتى إلى "سيوة" بما أعدّه زادا لم ينقطع عن إثارة خيالى بالجديد . وتحمّس فنّانون إلى القيام برحلات فرديّة . ورغم كلّ هذا يظلّ "موريس فريد" أكثر الفنّانين المصريّين احتفالا بالرحلات الفنّية ، وظلّ مخلصا لها حتّى قبل انقطاعه عن الحياة بشهور قليلة ، بنفس القدر الّذى نجح فى ابتكار أسلوب فنّى يميّزه ويمايزه على الآخرين ، ويقدّم إنتاجه إضافة حقيقيّة إلى فنّ "اللّوحة المسنديّة" وما كتبته الآن عن الفنّان "موريس فريد" مجرّد استهلال ، يفتح الطريق لإضافات تطويريّة تضعه فى الموقع اللائق به.

[ممح٣١]داود عزيز
بين الفنّ و السياسة .



يثير معرض الرسّام "داود عزيز" – ٧٢ سنة – باتليه القاهرة ، قضيّة على جانب كبير من الأهميّة ، هى قضيّة "الفنّان والحزب" ، فالفنّان الحزبى يجد نفسه تتنازعه قوّتان متعارضتان: قوّة "الحزب" الّذى يضطرّه إلى التنازل عن بعض حرّيته، أو كلّها من أجل واجبات يمليها عليه ، وقوّة "الإبداع" التى تشترط على من يريد الوصول اليه أن يتمسّك بحرّيته الفرديّة ، الى حدّ الجنون أحيانا . فى العمل الحزبى – خاصّة إذا دعت الضرورة إلى سريته – يجب أن يتمتّع العضو بقدرة على المراوغة، والإخفاء، وإظهار ما لا تضمره النفس ، ويسير الفنّ – بل لا يكون – إلا فى طريق البوح والإفضاء.

كان "داود عزيز" واحدا من الصفوف الأولى فى الحزب الشيوعى المصرى ، واعتقل مع كثير من رفاقه سنة ١٩٥٤ ، وأفرج عنه سنة ١٩٦٤. ولم يتمكّن خلال عامى ١٩٥٤ حتّى ١٩٥٦ من ممارسة الرّسم ، عندما كان نزيلا فى سجن مصر. وانتقل بعد ذلك إلى منطقة "جناح" بالواحات . لم يكن هناك معتقل بالمعنى التقليدى للكلمة ، بل فضاء صحراوى مسوّر بالأسلاك الشائكة. ويضمّ عددا من الخيام، وكان أقرب مصدر للمياه يبعد عن المعسكر عدّة كيلومترات . وكان السجّان الحقيقى هو الهجير اللافح ، فى صحراء لا سبيل إلى الافلات منها ، والنجاة من ويلاتها . كانت إقامتهم فى تلك المنطقة مؤقتّة لحين تدبير معتقل مثل بقيّة المعتقلات : زنازين مسلّحة ، ومحكمة ، بمنطقة "محاريق" بالواحات أيضا. وقد أمكنه الرّسم فى هذا المعتقل ، بسبب مصادفة ظهور بعض قادة المعتقل على درجة من احترام الفنّ، وعلى درجة من الوعى بأنّ هؤلاء المعتقلين بشر ، ومهمّون لأنّ "عبد الناصر" يسبّهم (!) فاتيح له و لاثنين من الرسّامين : سعد عبد الوهاب ، ووليم إسحق أن يمارسوا الرّسم، ولم يكن أمامهم إلا وجوه رفاقهم ، ووجوه رجال الادارة ، وصحراء مترامية ! وكان مدير السجن على جانب من العدل ، وأراد أن يكافئهم ، بعد أن لاحظ انّ "الزبائن" يحصلون على صورهم دون أن يدفعوا شيئا ، فقرّر سعرا مناسبا لكلّ لوحة وهو ثلاثون قرشا! .. ما يعنينى ذكره فى هذا السياق هو أنّ " داود عزيز " انقطع خلال السنوات العشر - بالضرورة - عن الاتّصال بما يحدث فى مجال الفنون الجميلة ، على المستويين : العالمى والمحلّى .

ولم يكن أمامه إلا أن يواصل العمل السياسى داخل المعتقل ، وكان - بالضرورة ايضا- على اتّصال حميم بقادته المعتقلين ، ولم يكن بينهم -على

رفعة مستوياتهم الثقافيّة- من هو على وعى كاف بما يدور فى ساحة الفنون الجميلة من أحداث فكريّة، وتيّارات ثوريّة . ولم يكن أمام عزلته تلك إلا أن يبدأ الرّسم بآخر ما حفظته ذاكرته ، أو تعلّقت به من أساليب ، وكانت "السيزانيّة" - نسبة إلى سيزان - وبدقّة: ملامح منها هى الّتى بقيت طوال فترة الاعتقال، واستمرّت ، بصور مختلفة ، بعدها . ولقد ادهشنى فى البداية انصرافه عن المشهد الصحراوى المهيب ، غير أنّه أخبرنى بأنّ ظلال الظهيرة فى الصيف كان يصل إلى خمسين درجة مئويّة، وفى الشتاء يجتاح عظامهم برد لا مثيل له . أدركت عندئذ أنّ " المكان " لم يكن حميما ، كما حدّثنا " باشلار " فى كتابه الجميل : "جماليّات المكان " ، ورغم عدوانيّة " المكان " ، فقد ترك أثاره اللّونيّة فى لوحات أنجزت بعد الإفراج بسنوات .

ضمّ المعرض مرحلتين لا ثالث لهما : لوحات رسمت فى عهد " عبد النّاصر " ، وأنجزت جميعها داخل المعتقل ، ابتداء من سنة ٥٧ حتى سنة ٦٤، ولوحات رسمت فى عهد "مبارك"، أمّا مرحلة " السادات " فلا وجود لها. ولم يكن توقّفه لأسباب سياسيّة خالصة ، بل لاسباب لها صلة وثيقة بكسب لقمة العيش ، وتكوين أسره ...

كان لى معه لقاء ، كان أقرب إلى الاستبار النفسى ، اعترف خلاله بأنّ كفّة " العمل السياسى " كانت أرجح ، لأنّه شأن أى حزبى كان يكلّف بمهام ، كان يتقبّلها برضا ، أو أنّه كيّف نفسه على تلقّى المهام الصعبة بصدر رحب، ومع ذلك فقد كانت تثقل كاهله ، وتحول دون اتّصاله بالفنّ ، ولاشكّ فى أنّ انقاطعه الإجبارى عن المتابعة الفنّية كان له أثره فى التوقّف عند بعض "السيزانيّة " المطعّمة بشىء من التعبيريّة ، كما سنرى عند تحليل الأعمال ،

ولم يكتف "داود عزيز" بالتوقّف عند ذلك ، بل هاجم فى بيانه المنشور المصاحب للمعرض كلّ ما يمكن وصفه بالحداثة ، وما بعد الحداثة .

موقفه أم موقف الحزب من الحداثة

ضمّ المعرض موضوعين محوريّين ، الأوّل : رسوم تمثّل وجوه المحيطين به ، وهى أقرب إلى اليوميّات ، مفعمة بالحكايات ، ملوّنة بالأساليب المختلفة ، منها ما يقترب من "الكاريكاتير" ، ومنها ما ينتحل شيئا من تحليلات "سيزان" ، أو يقف بين بين ، أمّا الموضوع الثانى : فيكشف عن انحياز الرسّام إلى ما هو ابعد من حدود الوطن، إلى حدود الإنسان المقهور ، الممسوخ، فى واقعه المختلف ينتقل بريشته من جنوب أفريقيا إلى مصر ... باحثا عن ذلك الإنسان المقهور ، وما أكثره فى المنطقة على اتّساعها ! من أفريقيا المغتالة بالتخلّف. غير أنّه لم يجد أفضل من فنّ "سيزان" – الّذى توفّى سنة ١٩٠٦ – ولم يحفل ، فيما يبدو ، بأن يقال عنه إنّه فنّان خارج "الموضة" ويبدو أنّ إغواء "سيزان" لـ "داود عزيز" له ما يبرّره فـ "سيزان" رغم توغّله فى تحليل الأشكال المرئيّة عبر "المكعّب والكرة ، والمخروط" فإنّه احتفل ، فى ذات الوقت ، بالموضوعات المألوفة والبسيطة ، والإنسانيّة . من هنا لم يتعاكس توجّه "سيزان" مع الفكر المركسى الّذى انتمى اليه " داود عزيز " ، من حيث الحرص على وضوح العمل الفنّى . واقترابه من أفهام غير المختصّين ، وهذا الانحياز قابله انصراف من روّاد الفنّ الحديث من "الرّوس" الّذين استغرق بعضهم "التجريد" الخالص . وتأثّر بعضهم بالأسلوب "التكعيبى " والأسلوب

"المستقبلى" ، وأسّس البعض الآخر الأسلوب "البنائى" (Constructivism). لهذا أسقط من حسابه تلك الأسماء الكبيرة الّتى أثّرت تأثيرا هائلا فى بنية الفنّ الحديث، امثال : كاندنسكى ، وكازمير مافيتش ، وشاجال، وفلاديمير تاتلين ، وناتاليا جونشاروفا ، وميخائيل لايرونوف . ويبدو أنّ "داود عزيز" – أو الحزب – قد تبنّى وجهة نظر" الانسكلوبيديا السوفييتيّة لسنة ١٩٦٠ " ، وهى ترى أنّ الاسلوب التجريدى ، والبنائى ، مجرّد أساليب شكليّة، متأثّرة بالبرجوازيّة الغربيّة. وهى أساليب تعادى الواقع ، وتدلّ على الهوّة السحيقة الّتى تتّجه إليها الثقافة البرجوازيّة . والجدير بالذكر أنّ هؤلاء المبدعين كانوا يستلهمون فى مراحل متعدّدة من إبداعاتهم ، إرث " الفنون الشعبيّة " بنفس الشهيّة فى استلهام إنجازات معاصريهم ، وقد ظنّوا فى البداية أنّ ثورتهم الفنّية تتوازى مع ثورة ١٩١٧ السياسيّة ، غير أنّ الوهم تبدّد ، بعد سنوات، على أيدى " البيروقراطيّة " . وتمّ الطلاق بينهم وانصرفوا إلى غير عودة إلى الغرب.!

لوحة المعتقل ... و لوحة المرسم

إنّ لوحات " الوجوه " ولوحات " الموضوعات المأساويّة " تعكس وجها إنسانيّا خالصا ، لا شبهة فيه من استعارة شيء من الموروث الفنّى المصرى "الكلاسيكى" أو "الشعبى" . وأدهشنى ، قليلا ، ألا يخطر له على بال ، ذلك الفنّ الجميل المسمّى بـ "فنّ الأيقونة" . رغم جذوره المسيحيّة ، وبذلك يضيف اختلافا آخر ، ليس فقط مع الرسّامين ذوى التوجّه القومى الصريح والّذين

أطلقوا على أنفسهم تعبير " المدرسة المصريّة " ، بل مع الرسّامين المصريّين، بشكل عام ، ويكاد أن يكون "داود عزيز" الرسّام الوحيد الّذى مازال يحتفل صراحة بالموضوعات المأساويّة .

إنّ لوحاته - بفعل وجودها وبيانه المكتوب - بحقيقة مضمونة - تضع "سيزان" تاجا فوق رؤوس الجميع ، وان لاحظنا تأثير فنّانين ، واتّجاهات فنّية - غربيّة - بعينها، أمثال رسوم "بيكاسو" عن "المرأة الباكية" وتأثير التعبيريّة الألمانيّة بشكل عام . ولاشكّ أنّ استعاراته تلك قد أعانته على "الصراخ " الّذى تجلّى فى لوحاته : مكتوما أحيانا ، ومنفلتا أحيانا أخرى . وبغضّ النظر عن موضوع اللّوحة فسيلحظ المشاهد فارقا بين اللّوحات الّتى رسمها داخل السجن ، محاطا بكلّ أسباب القلق . ولوحاته الّتى رسمها فى البيت ، محاطا بدفء الاسرة ، ليس معنى هذا أنّ لوحات البيت مشرقة التعبير، ولوحات المعتقل كانت معتمة ، فالعكس هو الصحيح (!) بل أعنى درجة الصبر ، وعدم الاضطرار إلى العجلة ، والابتعاد عن الشدّ العصبى ، وإمداد مسطّح اللّوحة بما تحتاج إليه من دأب ومتابعة .

وجوه الرفاق

إنّ ملابسات الندرة قد تضيف بعدا آخر يؤثّر - بدرجات متفاوتة - فى استقبالنا للعمل الفنّى . فعندما "تعرف" قبل ، أو اثناء ، أو بعد مشاهدتنا للوحة من اللّوحات أن من رسمها كان قردا، أو ملكا ، أو طفلا موهوبا ... ألا يغيّر هذا من درجة تذوّقنا ؟ .. ألا يؤثّر فى ميزان النقد ؟

توقظ رسوم " داود عزيز " هذه التساؤلات ... فقد ولدت فى ظروف عسيرة ، ونادرة ، حيث كان صاحبها يعيش عزلته القهريّة فى "الواحات" وكان الرّسم بالنسبة له ولزميليه الفنّانين ، وليم إسحق وسعد عبد الوهاب أعلى درجات الترف ، رغم أنّهم لم يكونوا يمتلكون من أدوات الرّسم إلا أبسطها وأقلّها. أذكر أنّنى عندما كنت أفصل تلك الرّسوم عن ظروف نشأتها ، مكتفيا بتأملّ المهارة ، حساسيّة التلوين ، كنت أضبط نفسى متلبّسا بالتقاط الأخطاء ، كنت أراه بعيدا عن الإلتزام بتقاليد فنّ الصّورة الشخصيّة، متعدّد الأساليب ، متعدّد المستويات ، وإنّ جمعها ميل إلى العجالات الصحفيّة. غير أنّنى عدت لأقول لنفسى : إنّ عشر سنوات فى تلك العزلة يمكن أن تصيب أى موهبة بقليل، أو بكثير ، من العطب . لهذا يتعيّن أن ننظر إلى تلك الرّسوم بمنظور مغاير للمنظور المدرسى ، وأن نضع فى الاعتبار الظروف الصعبة الّتى ولدت فيها . إنّ عدد الفنّانين الحزبييّن فى مصر قليل ، والّذين وضعوا فى قبضة الاعتقال ، لفترات قصيرة ، أقلّ ... أمّا الّذين اضطرّوا إلى إهداء شطر كبير من حياتهم إلى الشيطان فنادرون . وكان الثلاثة النادرون – بحكم العشرة – متقاربين فى الأسلوب ، وإذا كان "داود العزيز" أميلهم إلى "المأساة". لهذا أقترح أن نطلق على فنّ الظروف العسيرة هذا، اسما يناظر تعبير " فن المستشفيات العقليّة، وفنّ الكهف ، وفن الخندق ... الخ" . وفى ظنّى أنّ "معرفة" ملابسات ميلاد شكل فنّى بعينه ، يضع تلك الأشكال والرسوم فى سياق صحيح ، مع الاعتراف بانّ اى " شكل " مهما كانت درجة انطوائه وإبهامه يبوح. ولا شكّ أن الحشد الكبير الّذى زار المعرض من كبار المعتقلين السياسيين ، لم يحفل بما التقطه من المنظور المحايد ، بل عاش الزوّار لحظات حقيقيّة ، مفعمة بالمواقف ، والقصص الّتى تجلّت فى رسوم وجوه شامخة ، رغم قلقها الدفين ، وهى تحاول أن تنفذ إلينا عبر لمسات متسارعة ، وبألوان متقشّفة ، أو بأقلام

الرّصاص أو الحبر الصينى . تطلّ علينا من مساحتها الصغيرة الّتى لا تزيد عن مساحة كرّاس الرّسم ذى القطع المتوسّط .

لوحات المرسم

تعبّر لوحات المرسم – بدرجات – متفاوتة من الصراخ – عن أحداث مفجعة ، تشير إلى انتمائها الى قارّة أفريقيا . من تلك اللّوحات ما توقّف عند حدود الفكرة الأوّليّة، أو التجهيز : مثل لوحات " نهاية حياة " (مساحتها ٢٥ × ٣٠ سم ألوان جواش وحبر صينى) مستغلا لون الورقة الرماديّة الضاربة إلى الصفرة ، وجعلها تقوم بدور خلفيّة "الأشكال" ، وتقوم مقام المساحات الظليّة فى ذات الوقت ، بينما يرسم اللّون الأبيض مساحات النّور . واللّوحة تذكّرنا بشدّة بـ " باكيات " بيكاسّو ويبدو انفعال الفنّان بالشكل الإنسانى المشوّه عنيفا ، للدرجة الّتى حطّم فيها استحكامات البناء التكوينى ، وتفاصيل أعضاء المرأة الملتاعة ، وطفلها الساقط على الأرض . وينطبق الشيء نفسه على لوحة : " تحت ظلال القهر " (المقاس نفسه تقريبا ، وبألوان الجواش والحبر، على ورق ملوّن) وتظهر الكيانات البشريّة ، مسوخا عجينيّة ، ملوّثة بلون أحمر، ثابت الدرجة . ويبدو لى أنّ آثار لوحة المعتقل كانت فاعلة فى هاتين اللوحتين ، وبعض اللّوحات الأخرى ، فى مرحلة المرسم البيتى . ويرتفع بمستوى أدائه فى لوحة " نابالم " أو " بعد المعركة " (زيت على قماش ١٢٠× ٧٠ سم – انجزها سنة ١٩٦٧) ومن واقع تاريخ اللّوحة ندرك أنّ الموضوع يدور حول الأحداث الكارثيّة الّتى المّت بمصر . يسود لون أحمر طاغ مسطّح اللّوحة ،

ليرسم الظلال ، ولون الدمّ معا ، ويشتبك فى صراع آخر ، مجرّد ، مع درجات المقاومة من الألوان الباردة ، ويستعيد "داود عزيز" "باكيات بيكاسّو" لتقوم بدورها فى الفجيعة ، وإن فقدت فى لوحة " عزيز " ملامح وجهها، ودموعها ، و كشف بلا مبرّر – من وجهة نظرى – عن بعض عطاياها الأنثويّة، حيث القى بضوء برتقالى على عجزها ، كما ألقى لمسة منعشة على كتفها صرفتنا عن صرعاه المشوّهين ، وخفّفت من إشارة النجدة من يديها المرفوعتين . فى الوقت الّذى كان يرسم فيه " الوجوه " أثناء فترة الاعتقال ، انصرف عن "الوجه" انصرافا ، شبه كلّي ، فى لوحات الماسى التى رسمها فى بيته . ومع ذلك فهو لا يقسو ، كلّ القسوة ، على المرأة ، فهو يدخلها إلى عالمه القاتم ، – ربّما – لتمدّه بشىء نادر من الرقّة ، ويترك لها أحيانا شيئا من الأنوثة تتفاخر بها ، ولو بين الجثث المهترئة ، كما فى لوحة "نابالم" وعندما يعرّضها للمجاعة ، ويضطرّ إلى تشويهها ، لا يبخل عليها بالتعبير عن الرحمة، كما فى لوحة : " يوم الصومال " (مقاس ١٠٥ × ١٢٥ سم زيت على توال ، انجزها سنة ١٩٦٢) وتمثّل اللّوحة أمّا افريقيّة و طفليها ، فى حالة من الضمور والوهن الشديد ، وتبدو الأشكال ، للوهلة الأولى محرّفة تحريفا "كاريكاتيريّا" . إنّ من شاهد صورة وثائقيّة لمثل كوارث المجاعات يجد أنّ الواقع صار أشدّ تحريفا من الرسوم الكاريكاتيريّة .

وفى ظنّى ... أنّ الصورة الوثائقيّة ، فى الزمن الصّعب ، قد أفسدت الكثير على الفنّانين الواقعيّين والتعبيريّن الّذين لم ولن يتمكّنوا من أن يتفوّقوا على الصورة "الفوتوغرافيّة" فى قدرتها على التوثيق والتأثير معا .

مدخل إلى عالم الفنّان "أبو خليل لطفى"



بين " كافافيس " و " أبو خليل لطفى " !

نقلا عن رواية لإحدى الشاعرات اليونانيّات تصف زيارتها إلى شاعر الاسكندريّة "كافافيس" – كما وردت فى كتاب " نعيم عطيّة " عن الشاعر الكبير – قالت : " عندما دخلت غرفة استقباله كان الضوء خافتا شحيحا . كان يحب الضوء الخافت – ضوء شمعة أو مصباح غازى – ولا يستخدم الكهرباء. ولمّا ألفت عيناى الظلمة رحت أتاملّ "كافافيس" ، كان نحيفا ، شاحب اللّون ضعيف البصر . أشعث الشعر . أنيق الملبس . على وجهه مسحة من الحزن وفى عينيه جاذبيّة عميقة . تلمع فى نظراته أسرار قديمة . ويأتى صوته من بعيد . من أغوار الزمن السحيق. ولمّا ودّعته وانصرفت... أضحيت وأنا أنزل

الدرج الرخامى غير متأكّدة من لقائه والجلوس اليه. خيّل الى أنّ كلّ شىء كان حلما ، فصوته وشكله ولقاؤه كان أشبه بحلم ولّى !!

شىء من هذا كنت أستشعره فى كلّ لقاء مع الرسّام الملوّن "أبو خليل لطفى". وكانت لقاءتنا نادرة ، تحكمها المصادفة البحتة . كان كالطّيف الّذى وصفته الشاعرة اليونانيّة . وإن كان كثير الحركة ، حادّ الملامح . وهو مثل "كافافيس" عاش حياته وحيدا، عزوفا عن الأضواء الّتى يحرص عليها معظم أنصاف الموهوبين ، ويحتلّون بها مواقع لا يستحقونها . وكان مشغولا بتلاميذه فى الكليّات الفنّية المختلفة، وبفنّه ... ويبدو أنّ هذا الانشغال قد ملأ كلّ وقته ، فلم يترك – كما كان متوقّعا من أمثاله آثارا نظريّة ، ومؤلّفات فى الفنّ، وفى السيرة الذاتيّة، تعين نقّاد فنّه على سبر أغوار نفسه، وفنّه، وفكره. وفى ظنّى... أنّه لولا كتابات " كاندينسكى " النظريّة فى الفنّ ، وبالذّات كتابه ذائع الصيت : " روحانيّة الفنّ " الّذى أصدره بالألمانيّة سنة ١٩١١ ، وترجم بعدها إلى عديد من لغات العالم ، وتناقلت الأقلام والألسنة عباراته، واحكامه ، وتبنّاها كثير من فنّانى العالم ، ونقّاده ، حتّى من لم يتح لهم الاطّلاع على النصّ الأصلى أو ترجمة له ... أقول : لولا كتابات "كاندينسكى" ما كان فنّه بهذا القدر من التأثير فى أقلام الوسطاء من النقّاد ، وأذهان الرسّامين المحدثين، ولم يكن "أبو خليل لطفى" عضوا فى جماعة فنّية، أو حزب، أو قريبا من صنّاع القرار ، أو نقّاد الفنّ ، لهذا بقى فى منطقة الظلّ ، أو بتعبير أدقّ ، فى منطقة الضوء الخافت !

اللّقاء الاخير :

كان لقاؤنا الأخير في نقابة الفنّانين التشكيليين ، قبل وفاته بشهرين تقريبا . وجاء هذا اللّقاء بعد زيارة له إلى الولايات المتّحدة الأمريكيّة . وكان قد ذهب إليها شابّا ، في السادسة و العشرين ، ونال دبلوم معهد التصميم "بشيكاغو" سنة ١٩٤٧، وحصل على " ماجستير " من جامعة " أوهايو " سنة ١٩٤٩، كما درس الفنّ بجامعة " نيويورك " بين عامي ١٩٥٠ ، ١٩٥٣ . ومن التواريخ المذكورة ندرك أنّ الولايات المتّحدة في تلك الفترة ، قد أصبحت نقطة جذب للفنّانين الأوروبيّين الّذين أفسدت عليهم " النازيّة " ومناخات ، ما قبل، وما بعد الحرب ، العالميّة الثانية جوّ الإبداع . وكانت آخر لوحة رسمها "كاندينسكي" في المانيا في أغسطس سنة ١٩٣٣ ، وذلك بعد إغلاق مدرسة "الباوهاوس" في ٢٠ يوليو من العام نفسه ، ولم يكن أمامها غير الولايات المتّحدة لتنتقل اليها ، وتفتح ابوابها من جديد ، ويعدّ المعرض المشترك الّذي ضمّ فنّانين من الولايات المتّحدة ، وفنّانين أوروبيّين والّذي أقيم بمتحف الفنّ الحديث بنيويورك سنة ١٩٣٦ تحت عنوان : " المعرض التكعيبي – التجريدي" اعترافا رسميّا بالدور الأمريكي في الفنّ ، خلاصة القول ... أنّ "نيويورك" كانت عاصمة من عواصم الفنّ النشطة، في الفترة الّتي ذهب إليها الشّاب "أبو خليل لطفي" طلبا للفن والمعرفة. وكان من الطبيعي أن يتأثّر بشدّة بما كانوا قد انتهوا إليه . ولم يكن بمقدور خرّيج حديث بالمعهد العالي للتربية الفنّية أن ينفلت من سلطان الكتابات النقديّة ، ووسائل الإعلام ، وسوق الفنّ. وتعرّف على أصحاب أكثر الأسماء سطوعا أمثال: "جاكسون بولوك" و" وليم دي كونينج " و" مارك توبي " . وهناك أقام عددا من المعارض في قاعات

العرض الجامعيّة ، بالأسلوب الّذى اعتنقه حتّى رحيله ، وهو الأسلوب "التجريدى التعبيرى". ونستطيع الآن القول – بعد أن اكتملت حياته بالموت – أنّه لم يقلّد ذلك الأسلوب الشائع تقليدا آليّا ، بل هضمه أوّلا واستخلص منه ملامح تميّزه، لا تنتمى بكاملها إلى الحركة الفنّية الأمريكيّة ، بل استخلص ما يميّزه أيضا ، من الإرث الّذى لا يستطيع فنّان أن ينفلت منه : إرث النشأة والتكوين الأوّل ، فقد ولد فى حى " القلعة " فى ١٠ أغسطس سنة ١٩٢٠ ، وكان والده أحد الشيوخ المتصوّفين ، ويمكن ، بالخيال ، أن ندرك تأثير "المكان" ذى العطر التاريخى والاجتماعى، وتأثير جوّ التصوّف الّذى يشيعه والده فى البيت ... كما يمكن ، بالدراسة والتأمّل ، فى لوحاته وعناوينها أن نستوثق بهذا التأثير، ففى معرضه الّذى أقامه سنة ١٩٧٠ فى قاعة "أخناتون" بالقاهرة ، مجموعة من اللّوحات تحمل عنوانا واحدا هو : "وحدات تصوفية" ومجموعة أخرى من اللّوحات تحمل عنوان " سرّ حرف الباء " ، وفى معرض بجامعة " ميتشجان " أقامه سنة ١٩٨٨ لوحات بالعناوين الاتية : " المآذن البعيدة " ، " أهل الكهف " بالإضافة إلى لوحات تحمل عنوان " أساطير مصريّة" ، الخ ...

أعود إلى لقاء " أبو خليل لطفى " الختامى . سألته عن سرّ ما يشوب ملامحه من حزن . أجاب بما معناه ... أنّ الحال قد تغيّر بين أوّل زيارة له إلى الولايات المتّحدة. تغيّر البشر الّذين كان يعرفهم ، ورحل بعضهم ، كان يتصوّر أنّ إقامة معرض جديد لأعماله هناك أمر ليس عسيرا ، فإذا به يكتشف أنّ قاعات العرض محجوزة لمواسم قادمة، وقد باعدت ، بينه وبين العرض هناك ، سنوات كان يجب أن تملأ بالوجود الملح ، إنّ طوفان المتغيّرات فى الأساليب الفنّية ، والموضة ، وظهور جيل جديد من النقّاد المتذوّقين من شأنه

أن يضعف الذاكرة ، فلا تحتفظ الا بما هو قائم ، وأضاف، فى الختام، بتسليم : على الفنّان المصرى أن يقنع بالتحقّق فى وطنه أوّلا ... إن وجد إلى ذلك سبيلا!

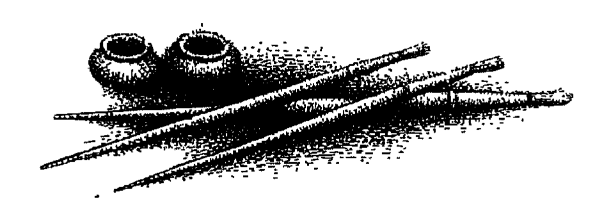
حول فنّه :

شاهدت له معرضين ، المعرض الأوّل سنة ١٩٧٣ بمجمع الفنون بالزمالك ، وكان يحمل ثلاثة عناوين هى " طمس واختراق " ، " نحو الاتّجاه التعبيرى البصرى " ، "شاشة الأحلام" ، أمّا المعرض الثانى فكان معرضا استعاديّا، "Retrospective" ، أقيم بعد رحيله ، إحياء لذكراه . وهو من الفنّانين القلائل الّذين يحتفلون بعناوين لوحاتهم احتفال الشعراء بها. وتنقسم عناوينه إلى مستويين : مستوى كاشف . مضىء . يتجاوز به الحدود المرئيّة للعمل الفنّى ، ومستوى وصفى ، محكوم بوقائع العمل الفنّى المرئيّة . ومن استعراض مجمل " عناوين " لوحاته نكتشف أنّه يميل إلى المستوى الكاشف ومن استعراض لوحاته ذاتها نكتشف ميلا إلى العوالم الجوانيّة ، بكلّ ما تنبض به من شعر ومشاعر. وكثيرا ما يفيق " المربّى " و" المعلّم " داخله ، فتشغله نوايا تطبيق بعض ما قرأه من نظريّات لتكون مرشدا لتلاميذه، الذى فعل مع معرضه الأوّل كما أشرت اليه... والّذى أطلق عليه عنوان : "شاشة الأحلام"، وأعترف أمام قارئ " كتالوج " معرضه بأنّه استوحى معرضه من دراسة دارت حول " سيكولوجيّة التخيّل الفنّى " لـ " أنتون إذنتروج " فى كتابه "النظام الخفى للفنّ" وللأسف لم أقرا هذا الكتاب حتّى أقدّم للقارئ فكرة عامّة عن مادّته ، وهو ما

لم يفعله الفنّان " أبو خليل لطفى " نفسه ، وأكتفى بتقديم اختصارات ملتبسة ، كان أوضحها ذلك الاختصار الّذى قال فيه: " المحاولات تستهدف خلق مواقع دخول واختراق ، ومواقع خروج على شكل فتحات تنفّس، لاحتمال أن تؤدّى إلى إثارة حضور غامض يعطى للصورة وجودا حيّا خاصّا بها . إنّ هذا الحضور الغامض - فى بعض الحالات - ربّما يسترجع خبرات لا واعية عنيفة " .

تعليق :

ليس من الموضوعيّة فى شىء أن أجرى مقارنة بين كتاب قرأته ، هو كتاب "روحانيّة الفنّ" لـ "كاندينسكى" ، وكتاب لم أقرأه هو "النظام الخفى للفنّ" ولست على يقين من أنّ" أبو خليل لطفى " نفسه قد قرأه ، وإن كان من باب الإيضاح المحض ... أقول إنّ " كاندنسكى " قد عزّز بكتابه "بديهية" أنّ العمل الفنّى رفيع المستوى لا يتوقّف عند حدود معطياته المرئيّة والّتى لا تمثّل إلا مفاتيح لكشف الجوانب المستورة . الروحيّة . فى ذلك العمل الفنّى . ومن حسن الحظّ فإنّ هذه البديهيّة تعدّ مدخلا رئيسيّا لكشف أسرار تجربة "أبو خليل" الإبداعيّة .

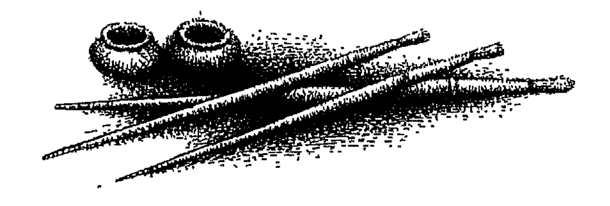


اللّوحات :

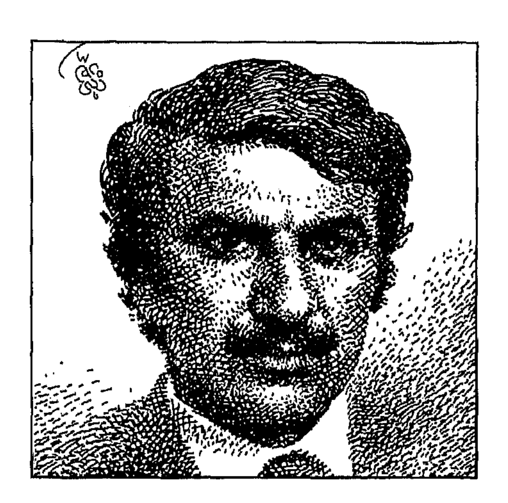
من اللّوحات الّتى يقوم فيها " العنوان " بدور الكشّاف لوحة بعنوان : " موّال النورج " أنجزها سنة ١٩٥٩ . لو لم نعرف عنوان اللّوحة لتوقّفنا عند حدود علاقات خطّية مموسقة ، باللّون الأسود ، تشغل كلّ سطح اللّوحة الرمادى . لا وجود إلا لطبقة صوتيّة واحدة ، بآلة واحدة ، تتردّد فى أرجاء المكان. لكن عندما نعرف أنّ هذه النغمات موّال ، وأنّ الآلة المؤدّية هى آلة "النورج" فإنّ " الإحالة " إلى ما فى الواقع الخام من شعر وموسيقى لابد أن تحدث . وأن تلك الإحالة لم تفقد العمل الفنّى استقلاله بل زادته ثراء . وإذا كان " النورج " قد تحرّك فى حيّز مكانى ذى بعدين، فإنّ " موّال الساقية " ١٩٥٩ يفتح لنا طريقا الى العمق، بخربشات دوّاميّة، على أرضيّة طينية اللّون، ويجعلنا ننظر من عل إلى ذلك الحضور الروحى الّذى يستعصى على التفسير بالكلمات . وفى لوحة " الطيور المهاجرة " ١٩٧٤ نشاهد أشباه طيور، تتدفع جماعات فى فضاء هندسى ، ملوّن . ولا شكّ أنّ معلومة الهجرة الّتى قدّمها العنوان تضيف إلى المشهد المرئى ، المتّزن، بعدا شعريّا يحرّك داخل كلّ متلقّ درجات متباينة من الحزن الشفيف إلى فرح الانعتاق . وهو يلتقط أكثر المواقف، والحالات ، رهافة ، ففى لوحة "استكشاف اللانهائى" يقف بنا أمام لحظة تحوّل، منعشة للخيال ، تمثّل أطيافا إنسانيّة لا ندرى إن كانت فى طريقها إلى التجسّد ، والحضور ، أم فى طريقها إلى التلاشى والغياب ... فى فضاء ممتدّ ، وحتّى عندما تمتلئ اسطح بعض لوحاته بوحدات هندسيّة تذكّر بالمشربيّة ، فإنّه يلين من صرامتها ، و يغشيها بطبقات مراوغة من اللّون ، ويذوبها فى الفضاء المحيط ، وينحرف بها عن وصف مرئيّات بعينها إلى

إغرائنا بالدخول إلــى حالـة تعبيريّة دافئـة ، كمـا فـى لوحـة : " تدفّق " ١٩٧٧ ولوحة : " تمدّد ١٩٧٧ .

إذا كانت لوحات أى فنّان تفتح أمّام مشاهديه طرقا إلـى الوصـول إلـى أعماقه ، فإنّ لوحات " أبـو خليـل لطفـى " المتخمـة بزحـام العنـاصر ، وتراكـم العجائن اللّونيّة، وديمومة الحركة داخل حدود تضيـق بهـا ، وصـراع الأشـكال العضويّة والأشكال الهندسيّة ، واشتباك طرائق الحذف والإضافة ، ومحـاورات التلقائى والمخطّط. تكشف عن روح قلقة ، صاخبـة ، مشـغولة بهمـوم الإنسـان المعاصر ، وبإنجازات فنّ القرن العشرين ، حريصة على ان تجد مكانا لها فـى خارطته .



محمد حجى
و دواوينه المرئية .



منذ تزاملت معه فى كليّة الفنون الجميلة ، فى أواخر الخمسينيّات ... حتّى الآن ، والفنّان "محمّد حجّى" منشغل بفكرة رئيسيّة هى : أنّ "اللّوحة" يجب ألا تكتفى بأصل واحد، يحاط بهالة القداسة ، بل عليها أن تجد طريقا تقتحم به جمهورا واسعا، لا مباليا - بحكم التكوين - . وكان جمهوره الأوّل الّذى قدّر له أن يتّصل به هو شعب قريته "سندوب" (إحدى قرى محافظة الدقهليّة) ... وكانت قريته تعيش بمنأى عن الجريدة اليوميّة ، ولم يلتحق أبناؤها ، قبل "حجّى" ، بكليّة من كلّيات الفنّ ، ولم يمارس أحدهم ترف متابعة ما تقدّمه قاعات العرض من فنون . ولكى يصل الى هذا الجمهور كان عليه أن يجد "وسيط اتّصال" ، واكتشفه فى حوائط قريته الطينيّة ، فأغرقها برسم موضوعات تصوّر أنّها تهمّ النّاس ، أو تحرّضهم على تغيير واقعهم .

وكانت الأدوات المناسبة لذلك النوع من الجدران هى الألوان الجيريّـة. وكان متأثّرا فى تلك الفترة من تاريخه، بأساليب بعـض الرسّـامين الصحفيّيـن ، وغير الصحفيّين الّذين لونّت السياسة الحزبيّة أساليبهم الفنيّة مثل: " زهدى " و" حسن فؤاد " و" محمّد حـامد عويـس " غير أنّ اتّصالـه - كرسّام - بمعطيـات البيئة المرئيّة، وملاحظته لما يصنعه الضوء والظلال من أشـكال مثيرة ، أمـدّه بإدراك أنّ عليه أن يتقن الأسلوب "الأكاديمى" قبل أن يفكّـر فـى التمـرّد عليـه ، ويكشف لنفسه الأسلوب الّذى يناسبه ، مثلما فعـل الفنّـانون الّذيـن تـأثّر بهـم فـى بداية الطريق . وأشهد بأنّه كـان أفضلنـا فـى نقـل الواقـع ، وأسبقنا فـى التمـرّد عليه، وأحرصنا على أن يتّصل فنّه بالنّاس . وقد واتته فرصة حينما أتيح له أن يصبح رسّاما فى مجلّة " المنصورة " . واختار مجال التحقيق المرسوم . وكـان يقوم بدور الرسّام ودور المعلّق أيضا . كانت لوحات تحقيقاته تقترب من الطابع التوثيقى ، دون أن تغرق فى حياده ، بل كـانت تشـعّ رسـومه بمـا تضمـره مـن شحنات تعبيريّة ، وآراء تنحـاز إلـى شـرائح الفقـراء والكـادحين . بعدهـا انتقـل بتحقيقاته الصحفيّة الى مجلّة أوسع انتشـارا هـى مجلّـة " روز اليوسـف " وبـدلا من الاكتفـاء بوصـف مشـكلات " سندوب " صـارت رسـومه وصفـا لمشـكلات الوطن. وانتقل بعد ذلك إلى العمل فى " ليبيا "... ثمّ العمـل بالجامعـة العربيّـة . وفى الجامعة اختار وسيطا تعبيريّا جديـدا للاتّصـال بجمهـور أكـثر اتّسـاعا مـن حدود الوطن الواحد ، وكان هذا الوسيط هو : الكتاب . به انصرف عن " نثر " المشـكلات اليوميّـة إلـى " شـعر " الوجـدان ، والفكـر ، والتـأمّل ، واسـتلهم نصوص الدّين ، والشعر ، والسياسة .

علامات فاصلة ... وقواسم مشتركة

تكشف كتبه المرسومة أو "دواوينه المرئيّة" - كما أفضّل - عن تعدّد، متباين ، فى مصادر الإلهام ، وإن جمع هذا التعدّد نبع واحد ، رئيسى ، هو النبع العربى الإسلامى، غير مقطوع الصلة بإنجازات النموذج الأوروبّى فى الفنّ، استلهم فى كتابه "شمال يمين" آثار السياسة الأمريكيّة في المنطقة العربيّة، واستلهم فى كتابه "رسوم من ليبيا" مفردات الحياة اليوميّة فى المجتمع اللّيبى، واستلهم آيات من القرآن الكريم فى كتابه "رسّام يقرأ القرآن" واستلهم رباعيّات "صلاح جاهين" في كتاب بعنوان : "رباعيّات عاميّة ومرسومة". وهناك مجموعة أخرى من الكتب تحت الطبع، لم أطّلع على أصولها، منها : "رسوم من تونس" و"ذكريات ريفيّة". صاحب تعدّد مصادر الإلهام ، تعدّد في أساليب التعبير الفنّية، اتّجه في كتابه "رسوم من ليبيا" إلى أسلوب أقرب إلى تسجيل الواقع المرئى، وفى كتابه "شمال يمين" كان أسلوبه أميل إلى المبالغة "الكاريكاتيريّة" الّتى يبرّرها توجّهه إلى النقد اللاذع. وفى كتابه "رسّام يقرأ القرآن" و"رباعيّات عاميّة" يتجلّى أسلوب هو مزيج من الرمزيّة والسرياليّة . ومن اليسير أن ندرك أنّه يطبّق فى رسومه المبدأ القائل: "لكلّ مقام مقال" ، فهو يختار بعناية ، الأسلوب الّذى يراه مناسبا لمحتوى الموضوع الّذى يتناوله. وبغضّ النظر عن الاتّفاق أو الاختلاف النظرى مع وجهة النظر الّتى يتبنّاها، فقد نجح فى تهيئتنا لتقبّل مبالغاته التعبيريّة ، منذ لقاء الوهلة الأولى بعنوان كتابه "شمال يمين" ذى الإيقاع الآلى الّذى يضمر السخرية . ونجحت مبالغاته اللاذعة، والمتقنة ، فى تنفيرنا من السياسة الأمريكيّة فى بلدان العالم الثالث ، بشكل عام ، وفى المنطقة العربيّة بشكل خاص ، وجسّدها غولا بعشرات

الأنياب والأظافر الفتّاكة ، مدجّجا بأدوات قمع لا حدّ لها ، مزيّنا بعشرات النجوم اللّوامع . أمّا فى كتابه "رسوم من ليبيا" فإنّه لم يكن فى حاجة إلى مبالغات الهجاء ، أو انحيازات التحريض أو الإغواء ، بل كان دافعه – على الأرجح – تأمليّا . لهذا احتفل بالتقاط مفردات من الحياة اليوميّة ، وشيء من مظاهر البيئة الطبيعيّة ، وبعض وجوه أناس عاديّين. وشكّل من تلك المشاهدة المتناثرة صورا رامزة إلى أبعاد سياسيّة واجتماعيّة لهذا الوطن . ولأنّه لا يريد لنا أن نقف من المجتمع اللّيبى/العربى نفس الموقف من السياسة الأمريكيّة ، فقد اختار أسلوبا أقرب إلى الوصف الحيادى الّذى لا يسمح باشتعال العواطف بل بالتأمّل الهادئ ، والنقد الموضوعى . وسواء كان مضطرّا فى هذين الكتابين ، إلى إشراك أو مصاحبة نصوص مكتوبة ، أم لم يكن مضطرّا إلى ذلك ، فقد قدّم فيهما لوحات أراها مكتفية بذاتها .

وكان من الممكن – فى ظنّى – الاستغناء عن النصوص والتعليقات المكتوبة . وربّما دفعه إلى تلك المصاحبة فكرته عن طبيعة القارئ العربى الّذى يفضّل التصريح على التلميح !

على الرّغم من الاختلافات الأسلوبيّة بين رسوم دواوينه المرئيّة ، فإنّ فيها من القواسم المشتركة ما يدلّ على انتمائها إلى فنّان بعينه ، فرسومه جميعا – بواقعيّتها ، ورمزيّتها ، وسرياليّتها – تتّسم بالنبرة الجهيرة ، والحرص على توكيد الكتلة ، والميل إلى البناء ، والاشتباك العنيف ، أحيانا ، بين عناصر التكوين ، ودرجات الغامق والفاتح ، كما فى رسوم "شمال يمين"، ولم اندهش عندما علمت بانّ هذا الكتاب قد رفعته أيدى المتظاهرين فى احدى البلدان العربيّة . وتتّفق معظم رسومه – رغم اختلافاتها الأسلوبيّة – على استلهام ما

يمكن وصفه ببنية المتاهة فى الحكايات الشعبيّة ، حيث لا يوجد بطل واحد يحتلّ بؤرة المشهد ، تدور من حوله مراكز قوى ثانويّة ، بل تتشظّى عناصر لوحاته أحيانا ، وتتكاثر ، وتتداخل فى اشتباكات محمومة . وسواء تكاثرت العناصر لحدّ الاختناق كما فى لوحة : "كابوس" أو أخلى المشهد لفتى وفتاة يسبحان بقارب ، و يتناجيان فى اللّيل ، فإنّ إيحاء ... بحكاية تتسلّل إلينا عبر مفارقة تدعو إلى الدهشة والتأمّل ، ففى لوحة "لقاء" – المشار اليها على سبيل المثال – لا يضئ لهما القمر كما هو متوقّع بل يخسفه، ولا يكتفى بهذا الخسوف القمرى ، بل يظهر عاشقيه فى هيئة الدمىالخشبيّة الّتى لا حول لها ويخلع على مجمل المشهد إيماء بجوّ مسرح العرائس ، ومسرح العبث فى ذات الوقت .

إنّ السمات الأسلوبيّة الّتى تسم أسلوب "حجّى" لم تأت من فراغ ، فهى تذكّر – دون أن تتشابه – بجوّ زحام المنمنمات العربيّة والإسلاميّة ، ويمكن أن نجد – فى ذات الوقت – بعض آثار التكعيبيّة التركيبيّة فى أسلوبه ، وبالذات اثار الفرنسى " فرنان ليجيه " والأسبانى "بابلو بيكاسّو" . وأزعم أنّ الأسلوب التكعيبى بحدّته، و معماريّته ، أقرب إلى وجدان "حجّى" ، ففى عالمه الفنّى – كما تؤكّد لنا لوحاته – لا أثر لدلال أنثوى كالّذى نلتقى به فى طراز الـ "Art Nouveau" او الـ "Art Deco" عل سبيل المثال !

ولأنّ "حجّى" قد انصرف منذ تخرّجه عن لوحة "الحامل" ، ولم يرض بمحدوديّة انتشارها ، واختار الصحافة قبل أن يتمسّك أخيرا بفكرة "الديوان المرئى " ... فقد اختار لمسطّحاته الورقيّة ما يناسبها من الخامات . وكانت تلك الخامات هى الأقلام الملوّنة . وعلى الرّغم من أنّها تدخل فى إطار "الخامات

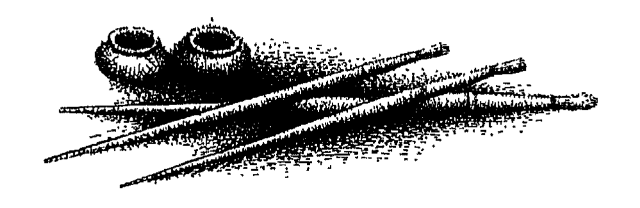
الفقيرة " فقد إستطاع بمهارته الفائقة ، وحساسيّته ، وثقافته ، أن يثريها ثراء مبهرا. وأشهد بأنّه لا يزال أفضل رسّام تعامل مع هذه الخامات . ولا شكّ أنّ تلك الشهادة الّتى أدلى بها تتناقض تناقضا كليّا مع مؤرّخى الفنّ – الهواة – ونقّاده فى مصر الّذين لا يعرفونه ، ولم يصل اسمه ودوره إلى ذاكرتهم حتّى الآن !

رسّام يقرا القران

حاول "حجّى"بهذا" الديوان المرئى أن يفتح بابا ظلّ مغلقا، حتّى الآن، بقوّة التعصّب الدينى. أراد " حجّى " أن ينبّه إلى ضرورة إستلهام الفنّان العربى إرثه الدينى، وخصوصا نصوص " القرآن الكريم " ، مثلما حدث مع الفنّان العربى الّذى أتيح له قبل ، وبعد ، محاكم التفتيش أن يستلهم نصوص الكتاب المقدّس ، عبر وسائط الفنون المرئيّة والفنون السمعيّة ، وهو الأمر الّذى أتاح للحياة الفنّية، والثقافيّة، والتعليميّة أن تتقدّم إلى أفاق بعيدة المدى . ما حدث ، ببساطة ، أنّ الفنّان " محمّد حجّى " بعد رحلة طويلة مع الفنّ ، والثقافة ، والعمل السياسى ... قرأ القرآن الكريم ، فاهتزّ له وجدانه ، وريشته، واستلهم ثلاثا وثلاثين آية منه ، وصوّرها فى لوحات رائعة ضمّها كتابه . وقدّم للكتاب المؤرّخ والمترجم الكبير د. " ثروت عكاشة " دراسة ضافية عن تجليّات الفنّ الإسلامى عبر تاريخه ، وناقش علاقة الدين بالفنّ ، وملابسات العداء من بعض مظاهره .

وأنهى دراسته برأى فى تجربة الفنّان الإبداعيّة قال فيها : "ما من شكّ فى أنّ المصوّر حين يملى فى تصاويره ، يملى عن عوامل مختلفة منها تلك الانتفاضة الّتى تمتلئ بها جوانحه عند رؤية مشهد من المشاهد تقع عليه عيناه أو عند سماعه خبرا من الأخبار تختلج له مشاعره وتخفق عواطفه ، أو عند إحساسه بما يضيق به أو يطرب له ، أو عند تلاوته لآية من آيات القرآن الكريم ، وهو ما أحسب أنّه قد أثار الخواطر فى نفس الرسام محمّد حجّى وهو يقرأ القرآن واعتلج به وجدانه. وحين اهتزّت أحاسيسه بهذه القدسيّة صدرت عنه هذه اللّوحات الرّامزة الخفّاقة المتقنة ، وكذا اهتزّت لها مشاعر المشاهد وأحاسيسه. ولا ريب فى أنّ إماع المشاهدين على عمل تصويرى مبدع هو إجماعهم على إكبار الفنّان المبدع، فقد جاءت لوحاته الّتى ينطوى عليها هذا الكتاب ناطقة بمشاعر وأحاسيس تعبّر تعبيرا بليغا عن معان فيّاضة سامية .".

وبدلا من ان يذهب الكتاب الى المطبعة ، أو إلى نقّاد الفنّ لإبداء الرأى، ذهب إلى إدارة البحوث بالأزهر . ولأنّ هذه الإدارة لا علاقة لها بالفنّ، من قريب أو بعيد ، فقد أصدرت أمرها بمصادرة الكتاب . وهذا نصّ المصادرة . ولن ندهش من قارئ يضحك فى أسى ، بعد قراءة سببى المصادرة، لانّهما بالفعل سببان يدفعان إلى الضحك (ولكنّه ضحك كالبكاء)!



نصّ القرار

ترى ادارة البحوث بالأزهر أنّ الكتاب لا يصلح للنشر أو التداول لأمرين :

١ ـ لعنوانه فالرسوم ليست قرآنا .

٢ ـ كثير من الرسوم لا صلة لها بمعانى النصوص القرآنيّة المواجهة له .

مدير عام البحوث

سعد السيّد علـــى

١٧ / ٧ / ١٩٨٤

وبذلك القرار الّذى ينـمّ عـن جهـل عميـق بأسـرار الفنّ ، تفقـد المكتبـة العربيّـة واحدا من أهمّ كتب الإبداع الفنّى . والواقع أنّ رسوم كتاب " رسّام يقرأ القرآن" تستحقّ دراسة مطوّلة لا مجال لها فى هذا السياق .

رباعيّات عاميّة مرسومة

هذا هو عنوان " الديوان المرئى " الّذى يستعدّ لنشره ، وكـان فـى نيّتـه أن يضـمّ معـه رباعيّـات الشـاعر الكبيـر " صـلاح جـاهين " ، لـولا أنّ مؤسّسـة الأهرام كان لها رأى آخر، هو أنّ الرسوم سترفع سعر الكتـاب ، لهـذا رفضـت مشروعه . وقد نصحته بأن ينشـره مسـتقلا عـن أى نـصّ مكتـوب ، فاللّوحـات تكتفى بذاتها ، ولم تكن رسوما توضيحيّة ترضى بظلّ النصّ الشعرى . وكـانت

أشعار " جاهين " ، على عظمتها ، مجرّد مثير تعبيرى وجمالى ، شأنها شأن المثيرات الجماليّة فى الطبيعة. وتتّسم رسوم " حجّى " بطابع " درامى " حاد ، فى حين تتجلّى رباعيّات " جاهين " فى إطار يجمع بين الرشاقة المداعبة والحكمة. ولا شكّ أنّ مصاحبة نصّ مكتوب لشاعر كبير، لنصّ مرئى لرسّام كبير مثل " محمّد حجّى " كان سيثرى تجربة اللّقاء بين القارئ/المشاهد ، مرهف الحسّ ، وبين الكتاب ... لكن حكمة النظرة التجاريّة رات غير ذلك !

وبمصادرة "رسّام يقرأ القرآن" ، وبالاعتراض على كتاب "الرباعيّات" أوقف "حجّى" بنفسه ، قبل أن توقفه مؤسّسة أخرى ، سلسلة رسومه عن قصص الأنبياء ، وكان الخاسر الوحيد بلا شكّ ، هو : نحن !

سامي محمد
واحلام الانسان المقهور .



عندما كنت في " بغداد " سنة ١٩٨٦ للمشاركة في البينالي الدولي الثاني ، استوقفني تمثال من البرونز ، بالحجم الطبيعي ، للمثّال الكويتي " سامي محمّد " ، يمثّل وجها إنسانيّا ، يصرخ بكلّ ما يمتلك الفنّان من قدرة على التجسيد ، والتأثير المباشر في المشاهد .

كان واضحا أنّ الفنّان لا ينتظر من المتلقّي أن يجهد ذهنه لفضّ شفرة عمله الفنّي ، ولا ينتظر منه ترف التأمّل الهادئ المتمهّل ، ولا أن يجعل من تمثاله طلقة نافذة ، تلغي المسافات ، وتقتحم مشاهدها اقتحاما ، ولا تترك له ثغرة للانفلات من عنف ما يرى . كان وجه التمثال محاطا بأدوات قمع لا مثيل لها : أشرطة تسدّ العينين سدّا ، وفم يراوغ طبقات الأشرطة الّتي تقيّده ، وتشلّ صرخته .

وعلى الرّغم من التزام الفنّان بالنسب الواقعيّة فقد ولّد مـن الفم الواحـد أفواها ، وألسنة ، لتقاوم ، بغير جدوى ، أدوات القهـر . أمّا الصـدر فقد جعل منه ساحة مفعمـة بـالجروح و الدمـاء . بـدا لـى وقتهـا أنّ التمثـال يعلـن رسـالة صريحـة ضـدّ الأنظمـة العربيّـة الّتـى تمقت حرّيـة الـرأى ، وحريّـة التفكـير ، وتوقّعت للتمثال – الّذى تعمّد منظّمو المعرض أن يضعـوه فـى ركـن معتـم، لا يلفت إليه الأنظـار – ألا يفـوز ، وتوقّعـت للاتّجاهـات الّتـى اسـتلهمت جماليّـات الحرف العربى أن تفوز ، وبنيت حكمى هـذا علـى أسـاس أنّ الأسلوب الفنّـى، وإن كان مبحثا فنيّـا فـى جوهـره ، فـإنّ لـه صـلات أخـرى بـالواقع السياسـى ، والاجتماعى، والأخلاقى الخ ... ولمّا كان البحث الحروفى ينتمى بدرجـة مـن الدرجـات ، إلـى المـوروث الصوفـى ، وأن هـذا التوجّـــه- بحكـم تكوينـــه- لا يكاشف السلطات العربيّة بعيوبها، لهذا ترحّب به ، وكان مـن الطبيعـى ... فـى ذلك البينالى الّذى كان أشبه بمظاهرة سياسيّة لمساندة النظام العراقى، أن يفـوز الحروفيّون ، ولا يفوز "سامى محمّد" كمـا توقّعـت ، كنـت أعلـم بحضـوره إلـى بغداد ضمن الوفد الكويتى ، وحرصت على التعرّف عليه، ووجدته نادر الكلام، هادئ الملامح، رغم البراكين الّتى يجسّدها فى تماثيله، وخاصّة فـى مجموعتـه المسمّاة بـ "الصناديق" والّتى أشارك معظم نقّاده فى اعتبارها افضل إنجازاتـه ، وتمثّل تلك المجموعة مشاهد أقرب إلى مشاهد مسرح العبث، يديـن بهـا صـور القهـر فـى زماننـا، ابطالهـا اثنـان : الإنسـان والصنـدوق أوالتـابوت إن شـئت، والإنسان لا ينتمى إلى منطقة بعينها ، بل ينتمـى إلـى كـلّ البقـاع الموجعـة فـى عالمنا المعاصر . وعلى الرّغم من الطابع الرمـزى لتلك الثنائيّـة، فـإنّ "سـامى محمّد" يخلق منها ما يجعلنا نظنّ ، للوهلة الأولـى، أنّنـا أمـام أفعـال حقيقيّـة، لا أمام تجليّات فنيّة ، ففى كثير من تماثيله لا يكتفى بالإشارة والإيحاء بل يحرص على تأكيد ما يريد إبلاغه لنا : ففـى تمثالـه "التحـدّى" (برونـز – ١٠٠× ٦٠ ×

٤٠ سم ، ١٩٨٣) يحرص على ترك آثار تفضح عنف التعذيب الّذى تعرّض له كيان إنسانى ، ولم يكتف بذلك بل شدّه شدّا قاسيا إلى عمود، ليحيلنا إلى مشهد صلب المسيح الّذى يعدّ بالقياس لما نرى ، أقلّ قسوة ! .. واذا كان الفنّان قد أتاح لبطله أن يقاوم هنا مقاومة لا مجدية، فقد حرمه من شرف المقاومة . فى تمثاله "صبرا وشتيلا" (برونز - ٧٢ × ٧٥ × ٥٥ سم، ١٩٨٣) وأحاطه بقيود لا سبيل إلى الفكاك منها ، و تركه جثّة عارية فوق قاعدة هندسيّة باردة ، وبلغ درجة عالية من الإثارة والتأثير فى تمثاله "الاختراق" (برونز - ٦٠ × ٤٠ × ٥٠ سم ، ١٩٨٩) ويمثّل التمثال كيانا إنسانيّا ، يقفز قفزة هائلة عبر فجوة بحائط ليرتطم ارتطاما بشعا بحاجز ينتظره !

قد أصيب عندما أقول إنّ المزاج "الميلودرامى" الّذى يتجسّد على أحسن ما يكون فى تماثيل "سامى محمّد" هو مزاج عربى أصيل . ولو أجرينا مقارنات بين تعبيريّة فنّانين كبار ، أمثال : "ماكس ارنست" و"رووه" و"مونش" وغيرهم... سنجد خلافا جوهريّا مع الفنّان العربى ، أعنى به تسلّل شئ من حياد العقل إلى أعمالهم الفنّية ، يحول دون اندماج المشاهد معها اندماجا عاطفيّا، ويسمح بشئ من التأمّل الهادئ، فى حين تجعلك بعض تماثيل "سامى محمّد" تشعر كأنّك أمام مشهد حقيقى ، مفجع ، لا تملك معه إلا الابتعاد الفورى عن موضع الحدث ، وبالنسبة لى ... لا أستطيع نسيان تمثاله المرعب: "الحادث ضدّ مجهول" (برونز - ٩٠ × ٨٠ × ١٥ سم ، ١٩٨٥) يصوّر التمثال آثارا ساحقة لعجلات سيّارة على بقايا فخذى إنسان، أمّا نصفه العلوى فمغطّى - لحسن الحظّ - بملاءة أخفت معالمه ، المشهد عدوانى ، غير أنّه يوقظ فى ذاكرة من يصبر على تأمّله ، ومن لا يصبر ، صورة من مشاهد البشاعة العالميّة ، اليوميّة ، الّتى تصلنا عبر وسائل الإعلام المختلفة والّتى شهد هو نفسه جانبا منها فى حرب الخليج .

مراحل التكوين

ولد "سامى محمّد" فى "الكويت" بمنطقة الشرق بحى الصوابر سنة ١٩٤٣، ويبدو أنّ اهتمامه الأوّل كان النحت ويصف تلك المرحلة بقوله : "كنت طفلا حين بدات علاقتى بالطين . أجلس صامتا أراقب حوائط بيتنا المبنيّة من صخر البحر واللّبن ، شئ ما حرّكنى ، فامتدّت يدى إلى الطّين" . فى سنة ١٩٦٠ التحق بالمرسم الحرّ ، وأتيح له أن يتفرّغ فى هذا المرسم لمدّة أربع سنوات، أوفد بعدها إلى القاهرة، لدراسة فنّ النحت بكليّة الفنون الجميلة ، ويعترف بأنّ مرحلة دراسته بالكليّة كانت البداية الصحيحة فى دراسة الفنّ دراسة منهجيّة، وتكشف أهمّ اعماله فى تلك المرحلة عن تأثّره بكبار الفنّانين المصريين، وخاصّة المثّال "محمود مختار" ونستطيع أن نجد صلات واضحة بين تماثيله "حاملة الماء" و"العودة من البحار" و"الحزين" و"النائمة" وغيرها، بتماثيل "مختار" ، "حاملة الجرّة" و"العودة من السوق" و"القيلولة" و"كاتمة السرّ"، ونستطيع أيضا أن نجد فروقا واضحة بين الاثنين ، فتماثيل "مختار" تتّسم بطابع سكونى وأخلاقى، بمعنى أنّه كان حريصا شديد الحرص على تهذيب البوح ، فى حين يميل "سامى" إلى مزاج فضائحى ، نجح فى اختراق الحياد الأكاديمى، وظهرت فى لوحات تلك المرحلة، وغيرها من المراحل، آثار فنّ النحت على ريشته ، وتجلّت فى حرصه على تكتيل العناصر ، وترجيح كفّة البناء على كفّة الاستعراض اللّونى ، وفى ظنّى أنّ الفائدة الّتى حصدها من دراسته فى القاهرة كبيرة، وإن لم تظهر نتائجها إلا بعد عقد كامل ، فلولا اجادته للاسلوب الأكاديمى الّذى تلقّاه فى القاهرة ، ما استطاع أن يخترقه فيما بعد، وما استطاع ان يحرّف الشخوص بتلك الدرجة من الإتقان ، ولما ظفر بتلك المكانة الّتى احتلّها فى الإبداع النحتى العربى .

الانقلاب الأمريكى

سافر إلى الولايات المتّحدة الأمريكيّة فى الفترة من ١٩٧٤ حتّى ١٩٧٦ مبعوثا لدراسة فنّ النحت، وتكشف أعماله خلال تلك البعثة، أنّه قرّر مؤقّتا ، التخلّى عمّا احتفظت به ذاكرته من دروس القاهرة، وكلّف نفسه بمهمّة الإحاطة بإنجازات الفنّ الحديث، وأغرته الإحاطة بتبنّى بعض الاتّجاهات، أو بتعبير أدقّ ... ترك نفسه للاستجابة لمؤثّرات بعض الأساليب، وبعض الفنّانين الكبار ، وظهر ذلك على عديد من أعماله، منها على سبيل المثال تمثال: "امرأة جالسة" (من الجصّ – ١٩٧٣) حيث ظهر تأثير "هنرى مور" واضحا، وظهرت آثار الأسلوب السريالى على تمثاله " امرأة " (المنيوم – ١٩٧٣) كما ظهرت آثار من لوحة " بيكاسّو " المعروفة باسم " النائمة " على عدد من لوحات سنة ١٩٧٢، وفازت إحدى لوحاته بجائزة من فرنسا ، ممّا جعله يواصل المغامرة فى دروب الفنّ الحديث، ولاحظت أنّه عندما كان يستحضر بعض مناظر "الكويت" كان يستحضرها وفى ذاكرته إنجازات أسلوب ما بعد التأثيريّة وفى رأيى أنّ المرحلة الأمريكيّة كانت مرحلة للدرس، والفهم والحيرة على النقيض من مرحلة القاهرة الّتى جمعت بين الدرس ومطالع النضوج، ولعلّ الفائدة الّتى استخلصها من بعثته الأمريكيّة هى:

أنّ فنّ النحت والتصوير يتجاوزان حدود فن التمثال ، وفنّ لوحة الحامل... إلى أشكال أخرى تجمع بين النافع والجميل ، وقد أنجز شيئا من تلك الأعمال بخامات لم يسبق له أن استخدمها مثل " الفيبرجلاس " وهى أعمال تصلح للزينة.

انقلاب آخر !

من آثار بعثته إلى الولايات المتّحدة فى مجال الرّسم الملوّن مجموعة من اللّوحات تنتمى إلى التجريد الهندسى ، ومن عناوين اللّوحات يدرك القارئ هموم الفنّان الجماليّة وقتها ، منها – على سبيل المثال – سلسلة من اللّوحات تحمل عنوان "منحنيات" أى أنّ الخطوط المنحنية تمثّل الركيزة المحوريّة فى التصميم ، ولوحات بالعناوين الآتية : " المثلّثان " و" المثلّث الأزرق " و"الأزرق والأبيض" الخ ... وهى ، فى نظرى ، لا تعدو أن تكون تمرينات على " التصميم " تشبه تلك الّتى يمارسها الطلاب بالكليّات الفنّية المختلفة ، على أنّ شيئا ينفلت من كلّ هذا ليشير إلى ذلك المشترك بين أعماله التشخيصيّة والتجريديّة، بين أعماله ذات الطابع الاجتماعى واعماله ذات الطابع الزخرفى التزيينى ، ذلك المشترك هو " الحضور الثقيل " – إن صحّ التعبير – للعمل الفنّى ، ففى تلك اللّوحات المشار إليها ، تصرخ الألوان الصريحة ، الأحمر والبرتقالى ، والأصفر ، والأزرق وتكاد تحفر الخطوط السوداء الكثيفة سطح اللّوحة الملوّن حفرا ، واللّوحات جميعها تمثّل – على المستوى المجرّد – صراعا محتدما بين الألوان الساخنة والألوان الباردة ، يتوازى مع الصدام العنيف بين البشر والحواجز .

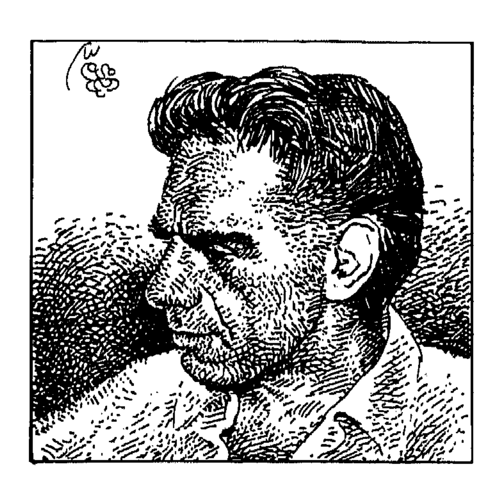
العودة الى الجذور

انغمس " سامى محمّد " مع بداية الثمانينيات في تجربة جديدة ، ربّما دفعا للحيرة الّتى عاشها أثناء فترة بعثته إلى الولايات المتّحدة ، ويعبّر عنها بقوله :اتّجهت إلى التراث المحلّى، استوقفتنى الخيمة والبساط ، ومنها ولجت إلى عالم فنّ" السدو " حيث الإبداع العفوى المتوارث يرقص بين أصابع الناسجات البدويّات ، أمضيت مدّة فى الدراسة والملاحظة بغية الوصول إلى تلك العلاقة الّتى تجمع ما بين الإنسان ، وخيط الصوف ، واللّون ، وأصابع البدويّة ، والخيمة ، والمسند ، والبساط ... رسمت عدّة لوحات مستخدما نقوش السدو فيها، كما قمت بنحت تماثيل من البرونز أو خشب مركّب وملوّن او جصّ ملوّن، وكلّها تحاكى البيئة البدويّة .. غير أنّ سؤالا ظلّ يطاردنى: ماذا تريد؟!

وخلافا للمرّات السابقة جاءت الإجابة : انّه الإنسان !

وكان أن ولدت مرحلة " الصناديق " والّتى جاء معظمها يروى قصّة إنسان يتحرّك بكلّ قوّة ، يحطّم عنه قيوده و أغلاله ، يأمل فى الخلاص والاستحمام بنور الحياة ابتداء من تلك المرحلة وفى كلّ ما تبعها أصبح "الإنسان" هو وعيى وهاجسى وقضيّتى، الإنسان المقهور المسحوق المعذّب . الإنسان فى بحثه الدؤوب عن الحريّة و الحبّ و السلام .

فائق حسن
وتحديث الفن العراقى .



عندما عاد الرسّام الكبير " فائق حسن" من بعثته إلى فرنسا لم يكن يوجد من معاهد الفنّ غير معهد الموسيقى الّذى أسّس سنة ١٩٣٦، وكان من حسن المصادفات ان اتّفق معه عميد المعهد على إضافة فرع للرسم ليكون نواة لأفرع أخرى فى مجال الفنون الجميلة. وكان على " فائق حسن " أن يختار الأساتذة المناسبين ، وأن يختار الأجهزة والمواد الضروريّة ، ويبدو أنّه لم يجد وقتها أساتذة مؤهّلين لهذا الدور ، فقام وحده بتدريس كلّ المناهج ، وكانت تضمّ عديدا من علوم الفنّ مثل : تاريخ الفنّ، المنظور ، التصميم ، التشريح... الى غير ذلك من العلوم الّتى لا يستطيع النهوض بها أستاذ واحد مهما كانت موسوعيّته .

وقد لاحظ الفنّان "إسماعيل الشيخلى" - أحد رموز الفنّ العراقى، وكان واحدا من طلاب الدفعة الأولى - الارتجال الذى اتّسم به أداء أستاذه، بقوله: "إنّ أستاذنا "فائق حسن" جاء ذات يوم بعد لقائه بالرسّامين البولنديّين، وطلب منّا رفع جميع اللّوحات المعلّقة على جدران الصفّ والّتى سبق أن رسمناها بتوجيه من تقاليد "البوزار" الأكاديميّة ... وقال : "اتبعوا أسلوب التنقيطيّة" !

وفى تلك الأثناء عاد المثّال " جوّاد سليم " فأنشا فرعا لفنّ النحت ، وبنفس الطريقة ، وسمّى المعهد بعد ذلك : " معهد الفنون الجميلة " ، وكان ذلك سنة ١٩٣٩. ومن الأجيال الّتى تخرّجت فى معهد الفنون ببغداد ، وتلك الّتى عادت من بعثاتها إلى عدد من عواصم الفنّ الأوروبيّة مثل : باريس ، ولندن ، وروما ... تشكّلت حركة الفنون التشكيليّة فى العراق . وشارك فى مراحل التكوين الأولى رسّامون بولنديّون ، جلبتهم الحرب العالميّة الثانية ، وكانوا ينتمون إلى الأسلوب " التأثيرى " . ويذكر الناقد العراقى " شوكت الربيعى " أنّ " فائق حسن " كان يلازم الرسّام " ماتوشاك " و" جوّاد سليم " كان على صلة حميمة بالرسّام " جابسكى " فيما حاول " حافظ الدروبى " أن يقيم أوّل مرسم حرّ على غرار الرسّامين البولنديّين .

تحدّيات الجيل المؤسّس

إنّ ملامح البدايات تتشابه - جوهريّا - فى البلدان العربيّة المختلفة . لم يكن من الممكن أمامها ... الانفلات من تأثير الفنّ الأوروبّى ، اوّلا ... لأنّ

البلدان العربيّة كانت تحت سطوة الاستعمار الأوروبى ، وثانيا ... لأنّ أوروبّا، بكلّ تاريخها القمعى، والتآمرى على المنطقة العربيّة تمثّل -شئنا أم أبينا- حضارة القرن العشرين . ومن ثمّ لا تستطيع دولة عربيّة تريد لنفسها النهوض، والامساك بمناهج العلم، أن تتجاهل حقيقة تالّقه فى أوروبّا . وكان من الطبيعى أن يتجاوز التماس الاوّل، بين التلميذ والأستاذ ، حدود " العلم بالشيء " ... إلى حدود " التقليد والتبنّى " لما يمتلكه الاستاذ من أسرار . ولأنّ البعثات الرسميّة لم تبدأ إلا فى العقد الثالث لذا كان من الطبيعى ايضا، أن يهتمّ المبعوثون من المبدعين العرب بالانجازات الحداثيّة فى الفنّ، ابتداء من المذهب "التأثّرى" باعتباره بداية الطريق إلى المتغيّرات الأسلوبيّة فى مجال لوحة " الحامل " ، وتمثال النحت ، وبداية الاعتراف بنهاية دور المشهد الحكائى الّذى تجلّى فى اللّوحة " الرومانتيكيّة " وما قبلها. على أنّ هناك من الفنّانين العرب الّذين كانوا يمتلكون من البراعة، والأمانة العلميّة ، ما جعلهم يحاولون تأصيل ما تعرّفوا عليه من الأسلوب "التأثيرى" وما بعد "التأثيرى" برسم لوحات تنتمى إلى نهج "الكلاسيكيّة الجديدة" ...امثال الفنّان المصرى "أحمد صبرى" فى رائعته "الراهبة" ، و"حسين بيكار" فى "صورة شخصيّة لزوجته" ، و"الحسين فوزى" فى لوحته "الدلالة" . ويذكر الناقد "شوكت الربيعى" عن "فائق حسن" أنّه كان يستنسخ لوحات من "اللّوفر" ، وخاصّة لوحات "ديلاكروا" و لوحات "كونستابل". وأدرك الجميع ، بغير سابق اتّفاق ، أن الفنّان العربى لا يستطيع ان يقدّم إضافة بغير وعى بإنجازات السابقين، وإن اختلفوا فى تحديد نقطة البداية الّتى يتعيّن تلقينها لطلاب الفنّ ، وقد أشرت من قبل إلى موقف "فائق حسن" عندما قرّر لطلبته أن يبداوا بالأسلوب "التنقيطى"، وإذا بتلامذته يتخلّون عن دعوة الأستاذ، إلى البحث عن صيحات مغايرة فى الفنّ الحديث . ولجأوا – قبل أن تكتمل أدواتهم الفنّية – إلى التكعيبيّة، والسرياليّة، ومنهم من هداه عجزه فى فنّ الرّسم

إلى أساليب مضادّة للفنّ، مثل "الأسلوب الدادى"! .... وربّما بسبب تلك النتيجة غير المتوقّعة، قبل "فائق حسن" الانضمام إلى جماعة "الانطباعيّين" الّتى دعا إليها الفنّان "حافظ الدروبى"، وإن تجاوز الفنّانان ، بعد ذلك ، أسلوب الجماعة إلى أسلوب أكثر حداثة !

إنّ "فائق حسن" لم يتوقّف عند حدود تجديد ما سبق نقله من الإبداع الأوروبّى ، بل حاول ، هو غيره ، ان يستلهموا منابع جديدة ، فى الأسلوب والموضوع ، و لم يكن من الحكمة ، أن يتركوا ما حصّلوه من المنجز الأوروبّى، لهذا التقطوا الإرث المحلّى ، بما سبق أن أتقنوه من أدوات . شاع الأمر بينهم ... وبسبب مناخ حزبى ذى سطوة على المبدعين ، صار البحث عن الأساليب الفنّية عقيدة، حتىّ أصبحت مفرداتهم -فى عين زائر العراق- نمطا محفوظا ، لا يستطيع المرء أن يفرّق للوهلة الأولى ، بين بعض شخوص "فائق حسن" و شخوص "جوّاد سليم" أو "نزار سليم" أو شقيقتهما، وغيرهم من بعض الفنّانين العراقيّين: فى لوحاتهم جميعا ثوابت هى : التزام بالبساطة الخطّية ، والصراحة اللّونيّة ، واختفاء الملامح الفرديّة ، مع نزوع إلى التكعيبيّة . وإذا كانت ملامح الأسلوب الفردى قد ذابت -نوعا ما- فى نمط جماعى محفوظ ، فقد سهّل هذا -من ناحية أخرى- التعرّف على الدولة الّتى ينتمى إليها هؤلاء الفنّانون !

الخاص والعام فى ابداع الفنّان

مهما كان طغيان الحزب السياسى ، أو سلطان مدرسة أو أسلوب فنّـى، ومهما كان –فى المقـابل– مـن تـدنّ فـى الحـسّ النقدى الّـذى يبـالغ فـى تنميط الجماعات والأفراد ، فإنّ الفطـرة الإنسـانيّة تنقذ المبـدع – إلـى حـدّ مـا – مـن طمس فرديّته وتميّزه ... الّتى لو دفنت لما كان فى الأرض فنّ ولا إبداع . ولا شكّ أنّ "فائق حسن" شارك، بوعى و بغير وعى، فى تناقضات مجتمعه... غير أنّ انحيازاته الذاتيّة، وملابسات تكوينه الخاصّ، وحرارة ارتجالاتـه، قد جعلت لفرديّته ملامح تميّزها عن غيرها، دون أن توقعه –فيما أعلـم– فـى صـدام مـع المؤسّسة السياسيّة. ولد فى أسرة فقيرة، ومات والده فـى نفس اليـوم الّـذى ولـد فيه. ولست أظنّ انّ موت الأبّ مـن الأمور الّتى لا تحفر أثرا عميقا في ذاكـرة الإنسان، وربّما يكون هذا الأثر هو الّذي وجّهه إلى استلهام موضوعات اليمة، تمثّلت فى لوحة مثل "الكلب الميّت" سنة ١٩٧١ و"بقايا مناضل" سـنة ١٩٧٦ . وربّما تركت ظروف النشأة الخشنة أثرها فى اختياره موضوعات عن الفلاحين والعمّال وصيّادى الاهواز . كما تركت أثرها فى لمساته العاصفة، والبارعة فى ذات الوقت . وربّما كشف ميله لرسم الخيول العربيّـة ميـلا دفينـا إلـى اسـتعارة خيول "ديلاكروا" وعالمه الحكائى . ولم يتخلّ "فـائق حسن" إلا قليلا، عـن ميلـه إلى القصّ. ويندر أن نجد له لوحة لا تضمر، أو لا تظهر حكاية عراقيّة. لهـذا أعدّه من أكثر الرسّامين العرب اقترابـا مـن اللوحـة الصحفيّـة، فكـلّ لوحـة مـن لوحاته الواقعيّة تفسّر نصّا كامنا فيها، فلوحة "بقـايا مناضل" تصـوّر هـذا الأثـر المتبقّى والمتعلّق فى الأسلاك الشائكة، وهو مزق من قميص، تحكى بحضورها عن شجاعة الغائب المناضل. ولوحة "المضيف ١٩٧٥" تكشف عن جلسة دافئة

حول أدوات الشّاى، وتلتقى كلّ عيون الجالسين بعيوننا، أوعينى الفنّان، وكأنّما تدعو الجميع إلى هذا الدفء الملوّن !

وترتفع لمسات "فائق حسن" إلى أعلى درجات البراعة فى التحليل، مع أجسام الخيول وعلاقتها بالأجسام الإنسانيّة، سواء منها ما كان ملوّنا أو بأقلام الفحم الأسود. تتميّز لوحاته بدفء الألوان وتقشّف العناصر، واختفاء أى نيّة من نوايا الزّينة، لا فرق عنده بين لوحات واقعيّة ولوحات تجريديّة. وبقدر إعجابى بلوحاته الواقعيّة لم أتعاطف مع لوحاته "الكولاجيّة" المجرّدة الّتى أنجزها سنة ١٩٦٧، وهى فى رأيى أقلّ أعماله شأنا... لأنّ فيها انصرافا عن براعة لمساته، وقدرته المبهرة فى الرّسم والتلوين ، بالإضافة لانصرافه عن احداث عامّة وقعت فى العالم العربى فى تلك الآونة، وكانت جديرة بأن تنتبه إليها فرشاته الّتى تتّسم بالبراعة ، والجسارة ... وهما صفتان قليلتا الحدوث فى إبداعنا العربى المعاصر !

لمحات من فن التلوين بالجزائر



في إطار التبادل الثقافي بين مصر والجزائر أقيم في المدّة من ١ الى ١١ ديسمبر ١٩٩٤، بقصر الثقافة، معرض لعشرة من الفنّانين المصريّين هم: صلاح طاهر ، رمزى مصطفى ، حسين الجبالى ، عمر النجدى ، عادل المصرى ، شاكر المعدّاوى ، مصطفى عبد الوهاب ، رضا عبد السّلام ، السيّد القمّاش ... وفنّانة واحدة هى : مريم عبد العليم ... صاحب هذا المعرض ثلاثة هم الفنّان "طه حسين" ، و"فاطمة على" المحرّرة بجريدة الأخبار ، وكاتب هذه السطور .

ذكّرنا شكل القصر بعمارة "حسن فتحى" الّتى تجمع بين البساطة والأناقة ، وان اختلف عنها بالطلاء الأبيض الناصع الّذى يميّز بيوت الجزائر

المنسوجة فى الجبل . يوجد القصر فوق هضبة تسمّى "هضبة العناصر" ، تحاط بمنطقة ساحرة يعجز القلم عن وصفها. تصل إليها عبر طرق ثعبانية ، ترتفع بك ، تارة إلى ما يشبه قمّة جبل ، وتنخفض بك تارة إلى مستوى البحر الممتدّ وتخوض بك فى رياض حقيقيّة تسمّى "رياض الفتح" ، وهى رياض للجمال ، ومأوى للعشّاق من الشباب ... لهذا أطلق الإسلاميون عليها تعبير : "رياض الفضح" !.. أذكر أنّنى كلّما اهتززت بنشوة الشعور بالجمال ، كنت ألعن بينى وبين نفسى ، أو بينى و بين الآخرين ، السياسة الّتى جعلت وجوه النّاس فى الجزائر متجهّمة ، وباعدت بينهم وبين الاستمتاع بالجمال الّذى يحيطهم من كلّ جانب . جعلنا هذا التجهّم العام ، بالإضافة إلى رصاصات الاغتيالات اليوميّة فى قلق ، وقد عاصر وجودنا بالجزائر سلسلة من الاغتيالات ، والتهديدات ضدّ الأجانب ... وكأنّما هى حالة من " الجنون الجماعى " تشبه جنون النازيّة الجديدة فى أوروبّا ، وإن اختلفت الملابسات بينهما فى التكوين و الأهداف .

كانت مهمّتنا هى التعريف بحركة الفنون الجميلة المصريّة ، بشكل عام، وبالفنّانين العشرة بشكل خاص، وكان واضحا أن الزملاء العارضين لا يمثّلون الحركة الفنّية فى مصر تمثيلا نموذجيّا، بل يمثّلون اتّجاها، يميل فى مجمله إلى "التجريد" ، ويميل إلى استلهام الفنّ الاسلامى . وكانت نسبة الفنّانين الرّجال إلى النساء = ١:٩ ، ولست أظنّ أنّ هذا الاختيار جاء مصادفة، بل هو فى صميمه – كما تبدى لنا – رسالة تجامل التيّار الدينى ... قابلها فى الجزائر النصح الّذى وجّه إلينا بأن ننبطح أرضا عند سماع أى طلقات ناريّة ، وألا نقدم على شىء يستفزّ القتلة ... حتّى لا يبالغوا فى القتل !

أدركنا صعوبة مهمّتنا ، زادتها صعوبة فوضى الادارة ... غير أنّنا لحسن الحظّ اعتدناها فى مصر، ممّا جعلنا صبورين ، ومتسامحين فى امور مغيظة ، فعندما جاء موعد ندوتنا الأولى فى قصر ثقافة الجزائر ، وجدنا جمهورا غفيرا فرحنا به للوهلة الأولى، قبل أن نكتشف أنّ ذلك الجمهور جاء من أجل عرض فيلم جزائرى، ولم تكن "بوبينات" الفيلم قد وصلت بعد ، لهذا رأى مدير القصر أن يبدأ بندوتنا مع جمهور لم نخطر له على بال ، وليكن ما يكون ... غير أنّ الجمهور كان كريما معنا بالفعل ، وأنصت إلينا، وكان يجاملنا بالتصفيق !

وفى قصر ثقافة "وهران" اكتشفنا أنّ " الفانوس السحرى " الخاص بعرض الشرائح الملوّنة يعمل بصعوبة ... أمّا فى جامعة "وهران" فلم نجد شيئا بالمرّة !

كان على الوفد أن يتّسم بمرونة الارتجال ، والقدرة على تغيير ما سبق أن أعدّه قبل السفر من محاضرات مدروسة ... والمدهش فى الأمر... ما حدث من تغطية إعلاميّة واسعة من الصحافة والتلفزيون الجزائرى، وهو ما لا يحدث فى "مصر" إلا مع كرة القدم وجرائم الإرهاب !
كانت أهدافى من تلك الرّحلة هى :

١ – تقديم صورة موضوعيّة لحركة الفنون الجميلة المصريّة ...
٢ – تفصيل الأفكار الّتى وردت فى الكلمة الرسميّة لمصر والّتى كلّفت بكتابتها، وقلت فيها :
ا – ينشغل الفنّانون المصريّون ، والعرب ، بهمّ حضارى واحد ، هو كيف

يكون للإبداع المصرى ، والعربى ، هويّته الخاصّة ، وأن يكون قادرا ، بخصوصيّته ، على الإسهام فى الحيوية الإبداعيّة العالميّة .

ب - لن يكون بمقدور الفنّان العربى أن يسهم بدور عالمى إذا اكتفى بإعادة تصدير ما تلقفّه من إبداعات الغرب .

ج - نحن نؤمن بأن تلاقح الثقافات والحضارات لا ينفى الهويّة القوميّة بل ينفى العزلة بين إبداعات الشعوب .

٣ - كان الغرض الثالث من الاتّصال هو التعرّف على صورة الحركة الفنية بالجزائر، لهذا جمعت شيئا من المراجع، والتقيت بقليل من الفنّانين، وأظنّنى الآن قادرا على تقديم خطوط عريضة للحياة الفنّية، ينقصها الكثير من التفاصيل الّتى لا أعرف بعضها، وأغفلت بعضها الآخر لعدم أهميّته، ولم يكن فى نيّتى تقديم إحصاء عن عدد الفنّانين وأساليبهم بل اكتفيت بالمحاور الرئيسيّة، وهى ما يمكن أن يعلق بالذاكرة المصريّة الّتى تلتقى بعد غيبة طويلة بمبدعين من الجزائر، يربطنا بهم -كما قلت- همّ حضارى واحد.

إنّ الشعوب العربيّة الّتى دخلت دنيا "الفنون الجميلة" فى هذا القرن، تتشابه إلى حدّ بعيد فى مصادر ميلاد تلك الأنواع الفنّية ، وأبرز هذه المصادر هى :

١ - النموذج الغربى فى الفنّ وقد فتحت الطريق إليه الحملة الفرنسيّة على مصر.

٢ - الفنّ الإسلامى : مرئيّا أحيانا، بمنظور غربى.

٣ - يقف بين المصدرين، مصدر وسطى، محلّى، هو المصدر الشعبى.

ويلاحظ الدارس أنّ تأثير النموذج الغربى ، وبمعنى أدقّ "المدرسة الفرنسيّة" طاغ على الفنّ والحياة بالجزائر ، ولست أقصد -فقط- بالمدرسة ، تأثير

الفنّانين الفرنسيّين : "ديلاكروا" ، و"تيودور شاسيرو" ، و"أوجين فرومانتان" (فى القرن التاسع عشر) و"ماتيس" و"ماركيه" و"رينوار" (فى القرن العشرين) على الفنّ الجزائرى ، بل اقصد ، أيضا ، مدارس الفنّ ببنيتها الماديّة ، فقد أنشأ الفرنسيّون فى الجزائر أوّل مدرسة للفنون فى العالم العربى سنة ١٨٨٠، كما أسّسوا مدارس أخرى منها: مدرسة الفنون الزخرفيّة ، والمدرسة الصناعيّة ، وأسّسوا قبل ذلك مراسم جمعيّة الفنون الجميلة سنة ١٨٦٠ ، وهى مدرسة حرّة كانت تعلّم أصول الرّقص والرّسم الكلاسيكى .

كانت أبواب تلك المدارس مفتوحة ، أساسا للطلاب الفرنسيّين ... ثمّ فتحت أبوابها لعلية القوم من الجزائريّين ، وأسهم الخرّيجون (الفرنسيّون والجزائريّون) فى خلق ذوق عام ينتمى إلى المزاج الفرنسى، وسبق انتشار الذّوق الفرنسى انتشار اللّغة الفرنسيّة الّتى أصبحت اليوم متداولة فى حديث الحياة اليوميّة، بالإضافة إلى سيادة العمارة الفرنسيّة، والقانون، والتعليم الخ... وأذكر انّنا التقينا بفتيات صغيرات لم يبلغن العشرين يقرأن "ناتالى ساروت" و"الان روب جرييه" ولا يعرفن "يحى حقّى" ، وظنّت إحداهنّ أنّ الفنّان التشكيلى "محمّد طه حسين" هو عميد الأدب العربى، ولم تعرف أنّ العميد قد توفّاه اللّه ! ... ولن أنسى مقدار الحرج الّذى وقعت فيه أستاذة النحت فى مدرسة الفنون الجميلة وهى تتحدّث بعربيّة ركيكة لم تسعفها على صوغ أفكارها ومدى الارتياح عندما طلبت منها أن تتحدّث الفرنسيّة !

المتناقضات و المتوازيات

من أشهر مدارس الفنّ بالجزائر مدرسة " المنمنمات " الّتى استلهمت وجودها من الفنّ الإسلامى ، ومعارضة النموذج الغربى، بريادة الفنّان "محمّد راسم"، وقد نجح هذا الفنّان فى إنشاء قسم للمنمنمات فى مدرسة الفنون الجميلة، لا يزال قائما حتّى الآن ، وإن اختار " راسم " طريقا وسطا ، فلم يقطع الصلة بالنظام التكوينى للوحة النصف الثانى من القرن السادس عشر أو ما يسمّى بمرحلة الـ " Manierisme " أو " التلفيقيّة " وانعكس هذا فى شكل العلاقة الفنّية بينه وبين الفنّان الفرنسى " ليون كاريه " ، فقد قاما معا برسم كتاب " ألف ليلة و ليلة " ، وكان دور " راسم " مقتصرا على تزيين أطر الصفحات والإسهام فى إنجاز المنمنمات... كما أفضت تلك العلاقة بين الفنّان الجزائرى والفنّان الفرنسى إلى تكوين هيئة سمّيت بدائرة الـ " الفرانكو - اسلام " ورغم ما يوحى به هذا المسمّى من تلفيقيّة ، فقد كانت مدرسة المنمنمات الحديثة شكلا من أشكال المقاومة الحضاريّة من أجل التفرّد بخصوصيّة للفنّ الجزائرى .

ولد "راسم" فى الجزائر العاصمة سنة ١٨٢٦، وكان أبوه وعمّه يعملان فى مجال الخطّ والزخرفة، وكان شقيقه الأكبر ويدعى "عمر" منمنما أيضا، شغلته أمور السياسة أكثر من الفنّ. ظهر فى الجزائر، بالتوازى، مع "محمّد راسم" فنّان فرنسى يدعى "اتيان دينيه" كان قد تأثّر برومانسيّة "ديلاكروا"، وامتلك قدرة رسّامى "الكلاسيكيّة الجديدة" فى الرّسم الوصفى التفصيلى ، وسجّل بكلّ هذا جوانب من الحياة العربيّة ، فى السّلم والحرب ، واسلم وتسمّى

باسم "نصر الدّين دينيه" ، وفضّل البقاء فى مدينة "بوسعادة" بالجزائر. وعندما توفّى فى "باريس" نقلت رفاته الى "بوسعادة" ، وصار مدفنه مزارا سياحيّا . ولم يكن على وفاق مع الاستعمار الفرنسى بسبب إسلامه ، ورفضه الاحتلال ... لهذا عتّموا عليه ، ولم يعد إلى دائرة الضوء إلا بعد الاستقلال . وقد أنجز بالإضافة إلى كمّية ضخمة من اللّوحات المسنديّة ، عددا من الكتب ، بالاشتراك مع "محمّد راسم" ، هو برسومه الواقعيّة ، و"راسم" بزخارفه ، والكتب هى: "حياة الرسول محمّد"، و"خضرة" و"الحجّ إلى بيت اللّه الحرامْ". ولد "دينيه" فى باريس سنة ١٨٦١ وتخرّج فى المدرسة الوطنيّة للفنون الجميلة "بباريس" واستقرّ بالجزائر ابتداء من ١٨٨٣. واصلت مدرسة المنمنمات رحلتها عبر بعض فنّانى الأجيال المختلفة، منهم من تعلّق بها حتّى النهاية ومنهم من تمرّد عليها ، واندمج فى النموذج الغربى ... باعتباره النموذج الأكثر تنوعا فى الأساليب ، والأكثر رحابة وحرّية . من بين تلك الأسماء اسم يعدّ من أكثرها التماعا، هو الفنّان "علي خوجة" (٧١ سنة) وهو ابن أخت "محمّد راسم" من أصل تركى ، وتتلمذ فى البداية على يد خاله الأكبر "عمر راسم" ، وكان طبيعيّا أن ينحاز فى مراحله الأولى إلى فنّ المنمنمات ، واشترك فى الكثير من المعارض الّتى ضمّت إليها عددا من المستشرقين والّتى كانت تنظّمها دائرة "الفرانكو – اسلام" الّتى كان يرأسها "محمّد راسم". شاهدت له لوحات أصليّة، حديثة الانجاز، معروضة فى قاعة خاصّة، يطلقون عليها "رواق اسمى" بمنطقة "رياض الفتح"، كما شهدت له صورا للوحاته الحديثة منشورة فى "كتالوجات" أنيقة، وتمثّل فى مجملها، وجها مناقضا لمرحلة "المنمنمات". تنتمى، بشكل عام، إلى الأسلوب التجريدى، اللاشكلى. اختفى من لوحاته الجديدة ما كان بها من احتفال بالرسوم الخطيّة، والصنعة الزخرفيّة، ولم يتبقّ من منمنماته إلا آثار من الرقائق المذهبة، يستخدمها كأرضيّة للمسات حرّة، تولد فوريّا، ويعود أحيانا

إلى الواقع المرئى: يرسم بيتا قرويّا، أو حيوانات، أو مشاهد خلويّة، بلمسات وحشيّة. تحتفل لوحاته بالتداعيات الهندسيّة المرتجلة، وتنقسم ألوانه إلى منظومتين متعارضتين: الساخنة والباردة ، تظهران دائما فى حالة اشتباك، لهذا تكشف أسطح لوحاته عن حالات جوانيّة ، متوتّرة. وتشارك عناوين لوحاته فى الإيحاء بهذا التوتّر الجوانى ... منها مثلا : نشأة الكون، وسواس، ظلّ الماضى، علامات الوقت الخ.

من الأسماء الشهيرة ، ليس فى حدود الجزائر ، بل فى العالم العربى... وفرنسا ... الفنّان "رشيد القريشى". وإذا كان "على خوجه" قد تمرّد على المنمنمات بمعول "التجريد اللاشكلى"، فقد نجح "القريشى" فى "استلهام الموروث الشعبى" وبالتحديد ، المخطوطات الطقسيّة مثل "الأحجبة" من منظور تجريدى . وركّز ، بالضرورة على جانبها الجمالى ... وتلاعب بوحداتها ببراعة ... غير أنّها ، لمحدوديّة عطائها ، تتوقّف حتما ، عند نقطة لا تفلح معها البراعة ... بل الانتقال إلى مثير جمالى وتعبيرى آخر ...

وتأتى لوحات "حسين زيانى" (٤١ سنة) لتؤكّد بحضورها انتماءها الصريح إلى فنّ المستشرقين، وبشكل خاص : "ديلاكروا" بخيوله الجامحة ، و"نصر الدّين دينيه" . وفى الوقت الّذى يتقسم فيه الفنّانون الجزائريّون بين الانتماء إلى الحقبة الاندلسيّة، وموجات القرن العشرين فى أوروبّا، وبالذّات فرنسا ، إلا أنّ فنّ "زيانى" ينتمى الى القرن التاسع عشر. وللحقّ ... فأنّه يتميّز بقدرة فائقة، يندر تكرارها بين الفنّانين العرب ... فى الرّسم الوصفى الدّقيق. وهو يختار بعناية الموضوعات الّتى تتّسق مع أسلوبه الفنّى ، وهى بالطبع حكايات عن بطولات عربيّة ، يستعرض فيها كلّ مهاراته فى رسم قطعان

الخيول ، ومجاميع الفرسان ، مشحونة بانفعالات القتال ، والحركة الصاخبة ، فى فضاء مسرحى يتّسع لوصف التّلال البعيدة ، والسّماء الملبّدة بالغيوم وتتجلّى قدرته فى النقل الوصفى فى لوحات " الطبيعة الساكنة " لا شكّ أنّه يستعين بـ "الفوتوغرافيا"، فليس هناك من يستطيع أن يرسم من الذّاكرة، أو من الطبيعة مجموعة من الخيول فى حركة عاصفة. وتستطيع العين الخبيرة اكتشاف الفارق بين عناصر الخيول المنقولة من صور فوتوغرافيّة، والعناصر الإنسانيّة المنقولة من نماذج انسانيّة واقعيّة ممسرحة. المدهش فى أمر هذا الفنّان أنّه لم يدرس الفنّ دراسة منهجيّة ، بل درس المحاسبة، غير أنّه اقتنع أنّ مستقبله فى الفنّ وليس فى الأرقام. وربّما كان "زيانى" أكبر حظّا من أى فنّان جزائرى لدى المقتنين، سواء كانوا أفرادا أم حكومة، بسبب جاذبيّة أسلوبه، ومباشرته، وعدم استعلائه على غير المختصّين.

إسهام الفنّ الفطرى

مثل كلّ الحركات الفنّية فى العالم ، تتّسع المساحة، دائما ،للفنّ الفطرى. ومن بين الفنّانات الجزائريّات يتألّق اسما فنّانتين الأولى هى : "باية محيى الدّين" (٦٣ سنة) الّتى أشاد بها "بابلو بيكاسّو". مارست الرّسم والنّحت منذ سنة ١٩٤٣. أقام لها المتحف الوطنى للفنون الجميلة بالجزائر معرضا استرجاعيّا سنة ١٩٦٣. أمّا الثّانية فهى الفنّانة "سهيلة بلبحار". عندما سألتها إحدى الصحفيّات عن سرّ إعجابها بـ "بيكاسّو" أجابت : "عندما وضعت نفسى مكانه فهمت أنّه توجد وسائل وأشكال أخرى لتقليد الطبيعة غير النقل

الفوتوغرافى، وفتح هذا الفهم أمامى آفاقا واسعة، دعمتها كثرة قراءاتى... خاصّة بعد أن اكتشف كتاب المؤرّخ والناقد الفرنسى الكبير "إيلى فور": "روح الأشكال". كان الكتاب صعبا غير أنّنى أصررت على الانتهاء منه، والشّىء الّذى بقى راسخا فى ذهنى هو انّ "الشّكل" يحتوى على منطق ومعنى فى تركيباته".

تتّسم لوحات "سهيلة" بجمال الخطّ، ورشاقته، ورقّته، وأقواسه الموسقة، وألوانها بالصراحة، والأناقة. وتحرص على أقواسها الخطّية الّتى تحتفظ للشكل بالحيويّة، والأنوثة ... سواء كانت تلك اللّوحات تشخيصيّة أم تجريديّة من تأليفها، أم كانت دراسات على لوحة "ديلاكروا" الشهيرة باسم "نساء الجزائر".

الخيّاشي
والاحتفال بعالم المرأة



رغم الاتّصالات والمعاهدات الثقافيّة الرسميّة، وربّما بسببها، فإنّ معرفة النقّاد والفنّانين العرب ببعضهم البعض محدودة، وبالنسبة لي ... كلّما حاولت الكتابة عن فنّان عربي أجد صعوبة في الحصول على مراجع، وإذا حصلت على بعضها وجدتها -في معظم الأحيان- غير مفيدة، لازدحامها بمبالغات المديح ، وانصرافها عن قول ما يفيد القارئ من حقائق. ولا يستطيع الباحث أن يعتمد على حديث حواري مع فنّان مصري ، أو عربي، أو مقالة له يتحدّث فيها عن تجربته الإبداعيّة إلا إذا كان الدافع هو البحث عن طريقة الفنّان في المراوغة، والمناورة، والمبالغة. ومع ذلك عندما اقترح رئيس تحرير الهلال الكتابة عن الفنّان التونسي "نور الدّين الخيّاشي" (٧٥ سنة) رحّبت بذلك، وأعطاني كتابا فاخر الطباعة يضمّ صور لوحاته، وتمنّيت أن يحظى كلّ فنّان مصري بنظيره.

وفكّرت أن انصرف عن الفنّان التونسى الى فنّان عراقى كبير هو "فائق حسن" أحد مؤسّسى حركة الفنون الجميلة بالعراق، وشجّعنى على ذلك أنّ لدى من مراجع "التفخيم والتبجيل" ما يساعد -مع شيء من العناء- على استخلاص صورة موضوعيّة عنه، وشرعت فى دراسة المراجع، وتدوين الملاحظات ، وتأمّل لوحاته المطبوعة ... غير أنّنى انجذبت من جديد إلى عالم "الخيّاشى" على الرّغم من أنّ كفّة "فائق حسن" فى ميزان النّقد أرجح . ولم يكن السّبب انتماء "فائق حسن" إلى العراق، فلست ممّن يحفلون كثيرا بأراء السّاسة، وربّما كنت من أكثر الفنّانين حزنا على مصير المبدعين العراقيّين الّذين لا يجدون الآن ما يمارسون به من خامات فنّية ، ولا يتمكّنون فى ذات الوقت من الإفلات من سجن واقع أليم. دفعنى إلى ذلك مجموعة من أشكال العنف فى الطبيعة والواقع ، هى على وجه الدقّة : هذا الصّيف اللّعين، والحروب الطاحنة فى كلّ مكان، وجرائم الإرهاب الدّينى فى مصر، وخشونة الشّارع المصرى، وهى صور من العنف لا تبتعد كثيرا عن عالم لوحات الفنّان العراقى الكبير ... بينما يتّسم عالم "الخيّاشى" بالرقّة، والوداعة، والمرح المحتشم، وغياب النوايا العدوانيّة، والعناية بالمرأة، والعالم البيتى الدافئ، ويبدو أنّ الفنّان التونسى لا يفضّل هذا العالم البيتى فى الفنّ فقط بل يحتفى به فى الحياة أيضا.

ويفسّر الأستاذ "الهادى زهاق" – كاتب مقدّمة الكتاب – هذا الانحياز بقوله : "وإذا كانت المعارض التونسيّة والدوليّة الّتى أقامها "الخيّاشى" متعدّدة، فمن المهمّ أن نلاحظ أنّه لا يحبّ الأروقة وقاعات العرض إلا قليلا وهو يفضّل عليه بكثير بيته فى المرسى الّذى جعل منه فى ذات الوقت مرسما ومعرضا دائما. فى هذا البيت الهادئ الجميل، المتّسع الأرجاء، الرابض وسط جنّة رائعة، فى قلب هذه المحطّة البحريّة بأحواز تونس الشماليّة" ويلقى الأستاذ

"زهاق" بالضوء على جانب من سيرة الفنّان بقوله : "كان والده أوّل فنّان تونسى محترف ... وكان مغنّيا وعازفا ونقّاشا ونحّاتا. و لكنه عرف أساسا بكونه رسّاما يبدع فى الرسوم الجدرانيّة والشخصيّة، فطهاطلت عليه الطلبات من بلاطات البايات والملوك فى ذلك العهد ... ويعود إليه الفضل فى جانب كبير من الرسوم الشخصيّة بالحجم الطبيعى ... تلك الرسوم الّتى تزيّن اليوم رواق الصور بالقصر الرئاسى بقرطاج " .

المرأة ... والمرآة !

درس "الخيّاشى" فى أكاديميّة الفنون الجميلة بروما، ويحكى، كاتب المقدّمة عن تأثّره بـ "مايكل أنجلو" وغيره من فنّانى عصر الإحياء، وهو ما لم تؤكّده صور لوحاته، الّتى تبدو لمن لا يعرف معلومة بعثته إلى إيطاليا فطريّة الطابع، فعالمه بسيط شكلا وموضوعا، مشرق، خال من الحيل "التكنيكيّة".

يحتلّ معظم لوحاته موضوع محورى هو " طقوس الزواج " ، وهى طقوس مشحونة بالحكايات والمواقف المبهجة والطريفة . لهذا كان من الطبيعى أن تحتل "المرأة" الركيزة المحوريّة فى لوحاته . ولأنّ هذه المرأة "عروس" تونسيّة فإنّها بالضرورة شابّة ، جميلة ، محتشمة ولم يحل هذا الاحتشام دون البوح بعطر الأنوثة . تصاحبها ملحقاتها من ملابس فاخرة ، وحلى، وآلات وتريّة (العود و الكمان) بمصاحبة آلة الإيقاع (الدفّ) ... ولابدّ فى النهاية من وجود " المرأة " ... ويبدو أنّ " الخيّاشى " لم يكن فى نيّته

-أو غاب عنه – أن تحتلّ " المرأة " نفس الموقع فى لوحات" بيكاسّو " المسمّاة (المرأة والمرآة) حيث ظهر العنصران فى وحدة متكاملة ، ولم يحرص على أن تقوم " المرأة " بالكشف عن البعد الرابع كما فعل الفنّان الفرنسى " جان أوجست دومينيك أنجر" (١٧٨٠ – ١٨٦٧) وهو أوّل من إستخدم " المرآة " لهذا الغرض الجمالى والتعبيرى . ولم يحاول الاستفادة من دور " المرآة " فى لوحة الفنّان الدانمركى "كريستوفر إكرسبرج" (١٧٨٣ – ١٨٥٣) المسمّاة "امرأة فى المرآة" ... حيث تكشف " المرآة " عن عطايا الجسد الاماميّة ، ويطلعنا الفنّان على عطاياه الخلفيّة !..

إنّ الفنّان " الخيّاشى " المحكوم بتقاليد وأعراف أخلاقيّة ، أبعد نفسه عن ذلك التناول الصدامى ، لهذا أهمل " المرآة " وأعطاها دورا هامشيّا ! وأكتفى بحضور المرأة ، وهى فى لوحاته ، لا تعنى شكلا عضويّا بعينه بل تعنى إلى جوار ذلك ، مجموعة من الخيارات الّتى تدلّ على ذوقها ، وربّما طبقتها أيضا. فهى مشغولة دائما بفاخر الثياب وأكثرها غلوّا فى الثمن ، ومشغولة بستر الأسرار والمشهيّات الداخليّة لتقدّمها لصاحب النصيب، ورغم ذلك الحذر فإنّ " الخيّاشى " لم يبخل ، تماما على مشاهده من الكشف عن جزء من ساق فى إحدى اللّوحات وجازف فى لوحتين بتعرية بعض الصدور . اللّوحة الأولى باسم " الحمّام " ، وربّما جاءت بإيحاء من لوحة "آنجر" الشهيرة باسم "الحمّام التركى"، وإن افتقد الى ما تمتّع به " انجر " من حريّة التعبير عن موضوعه فأغرق "الخيّاشى" جزءا من نسائه فى طبقات الثياب الّتى تتناقض مع طبيعة المكان، وأشاع فى الجوّ غلالة ضوئيّة خافتة ذوّبت كلّ شخوص اللّوحة . أمّا اللّوحة الثانية ، وهى بنفس الاسم ، فقد زادت نسبة العاريات ، وتاهت فى ذات الوقت فى ذلك الغطاء اللّونى البنّى الّذى طمس معالم المكان والبشر .

الميل إلى القصّ

تنتمى لوحات " الخيّاشى " جميعا إلى عالم " القصّ " أكثر من انتمائها إلى عالم الفنون الجميلة يستغرقه " المعنى " أكثر ممّا يعنيه " المبنى " ، تستوقفه الهوامش الزخرفيّة حتّى لو أثقلت اللّوحة بالثرثرة . ومع ذلك فإنّ المشاهد يشعر بشىء من السرور عند تأمّل لوحاته ، ويرجع ذلك إلى طابع البساطة والفطريّة الّتى تسودها، وهو لا ينصب لك الفخاخ ، ولا يحرّض عقلك على التفكير ، بل يتركك الى حالة من الخدر اللّذيذ . فمن منّا لا يبتسم وهو يتطلّع إلى هذا الشابّ الصغير ، المتلصّص على جميلات " قصر الوردة " ، وهو قصر لضيافة الحسان اللائى كنّ يتلقّين فنّ الغناء والموسيقى ويبدو أنّ "الخيّاشى" إنسان يتّسم بالسماحة والكرم. فلم يبخل على هذا المسكين الّذى لم يكن يطمع فى أكثر من ابتسامة من الجميلات الثلاث !

وتضمّ كلّ لوحة من لوحاته حكاية، مكشوفة للأمّى والمتعلّم، فهاهو صانع القدور النحاسيّة، يقوم بعمله سعيدا راضيا .. فلماذا لا نسعد نحن أيضا؟!

وتلك الجميلة الّتى تفتح صندوق ملابس الفرح، وتتأمّل راضية "صديريّا" مزركشا ... محاطة بكلّ ما يستدعى إلى النّفس الرّاحة والأمل فى غد افضل ... فلماذا لا نشاركها تلك السعادة ؟ ... وقد يتمنّى بعضنا عند النظر إلى جميلاته أن يكون من أصحاب النصيب ... مع العلم بأنّ جميلاته يبتعدن عن محاكاة الطبيعة ، والفنّان ، بالفعل لا يحاكى الطبيعة ، ولا يحرّفها فى ذات

الوقت – و بمعنى أدقّ – لا يريد أن يحرّفها ، وتستطيع العين الخبيرة أن تدرك أنّ المظهر الأسلوبى لم يكن اختيارا حرّا للفنّان ، بل اضطره إلى ذلك مستوى مهارى متواضع لهذا لجأ الى أسلم الطرق لتغطية ما يمكن تغطيته من ضعف ، وتمّ هذا الاختيار فى التقاط الزوايا والأوضاع البسيطة ، والاحتفال بالتفاصيل الهامشيّة ، ورغم ذلك لم يتمكّن من تغطية كلّ القصور ، فكشفت "الوجوه" و" الأطراف " عن ركاكة واضحة ... قد نقبلها من فنّان فطرى ، وقد نتعاطف معها تعاطفنا مع أخطاء اطفالنا وهم يتعلّمون الكلام ، ولا نقبلها من فنّان درس الفنّ دراسة منهجيّة .

يقول عنه الأستاذ " زهّاق " : التحق " الخيّاشى " بأكاديميّة الفنون الجميلة بروما ، حيث قضى سنوات رائعة يتعقّب ميشال أنجلو و رفائيل ، وتردّد فى ذات الوقت على عدّة مؤسّسات، وأسهم فى الحياة الفنّية بالعاصمة الإيطاليّة ، لكنّه اعتنى خاصّة بتهذيب فنّه بشغف كبير ورغبة شديد فى الطلب، يهتك حجب الإبداع وفكّ رموزه ، وفى ختام السنوات الأربع الّتى حصل فيها على المنحة الدراسيّة من إيطاليا ناقش بنجاح منقطع النظير أطروحة حول " تيتيان " .

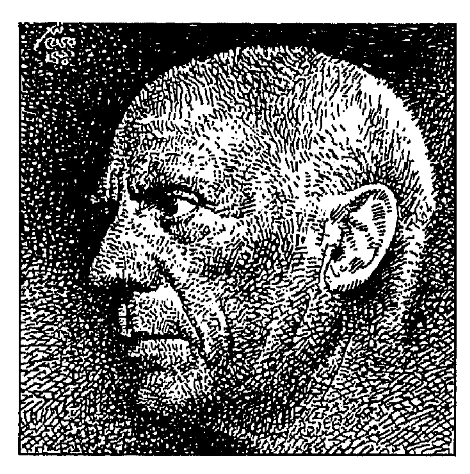
المرأة ... ثانية

إنّ " الخيّاشى " يقدّر المرأة تقديرا شرقيّا ؛ فهى عنده فنّانة مرهفة غامضة ، نرجسيّة ، مشتهاة . لهذا تجمّل نفسها دائما للرجل ، غير أنّه لم يسمح بأن

يجتمعا معا إلا فى لوحتين ، كان ظهور الرّجل فيهما هامشيّا ! الأولى بعنوان "فتيات قصر الوردة" وسبق الحديث عنها ، والثانية بعنوان "عقد القران" وظهر الرّجل فى هيئة مأذون ، وهو شيخ طاعن فى السنّ (خارج المنافسة) جاء ليأخذ قرار الموافقة من العروس المتخفّية خلف الباب ! وهى شاعرة ، وإن كتبت قصائدها بحضورها الفعلى فى مشهد طبيعى فريد ، كما فى لوحة " فينوس الكورنيش " حيث تقف على صخرة ثابتة فى البحر الّذى يحيطها من كلّ مكان. وربّما يكون قد تأثّر بلوحات " سلفادور دالى " المسماة بلوحات " الذكريات "، وهى المجموعة الّتى صوّر فيها بأسلوب واقعى رمزى. علاقة المرأة بالبحر. وكان " دالى " فى العشرين من عمره .

إنّ ألوان " الخيّاشى " دافئة ، تتّسق مع عالمه الدافئ. اللّذيذ . وإن شئنا الدقّة نقول : خصّ " الخيّاشى " المرأة بالدفء والفاعليّة ، والرجل بمنطقة الظلّ والكسل والتطفّل ! يسود لوحاته لون أصفر (أوكر) ظلاله بنيّة، ويقوم اللّونان الأحمر والبرتقالى بنصيب مرموق ، ويواجه هذا الدّفء - فى كلّ اللّوحات بغير استثناء - لون فيروزى يتأرجح بين الأخضر العميق والأزرق... مواجها ببرودته العذبة ذلك الدفء العذب أيضا !

نظرة ناقدة إلى فتيات شارع أفنيون



بابلو بيكاسّو

شاعت بين نقّاد العالم " عبارة " قيل إنّها جرت على لســان " بيكاسّـو "، فى شبابه ، وكلّما جاءت مناسبة للحديث عن عبقريّته ذكرت ، والعبارة هى : "إنّنى لا أبحث ولكنّنى أجد" ... أى أنّه يجد الكنوز المخبوءة كلّما وضع يده "فى" أو "على" أى شىء!.. ولقد صـوّب "جان كوكتـو" هذه العبارة عندما قام بتقديم مجموعة من رسوم "بيكاسّو" حول مصارعة الثيران ، ونشر "كوكتو" هذا التصحيح فى مجلّة "Du" الألمانيّة ، فى عددها الصادر فى ٨ أغسطس ١٩٥٨. وكانت العبارة الصحيحة هى : "إنّنى أجد أوّلا ، وأبحث بعد ذلك"...

وهى عبارة بشريّة يقبلها العقل والمنطق ، فمن البديهى أن يجد الفنّان أو الباحث فكرة أوّليّة ، يعمّقها بعد ذلك بالبحث ، غير أنّ صنّاع النجوم هنـاك،

ومستهلكى الأفكار هنـا ، قد أغفلوا العبارة الجديدة الّتى تبرّئ صاحبها من أسطوريّته ، واحتفظوا بالعبارة الّتى لا تصدر الا عن ساحر معجز !..

بغضّ النظر عن الهالات الأسطوريّة الّتى يصطنعها أصحاب المصالح حول النجوم ، فالثابت أنّ " بيكاسّو " من أكثر فنّانى العالم حرصا على إجراء دراسات تحضيريّة قبل إنجاز أى عمل من أعماله الرئيسيّة . وتكشف تلك الدراسات ، فى مجملها ، عن روح تتّسم بالجسارة والحريّة ، وذهن يتّسم بالقدرة على نقد الذّات ، وما تنتجه هذه الذّات من فنّ ، يبدأ بفكرة أوّليّة ، يتابعها بالدراسة إلى أن تبلغ منتهاها فى العمل الختامى الأخير . وبالمناسبة فقد ظهر فى العام الماضى ، كتاب فى "باريس" مكرّس للرسوم التحضيريّة للوحته الشهيرة " فتيات افينيون " الّتى أعلنت بظهورها سنة ١٩٩٤ البداية الحقيقيّة للأسلوب " التكعيبى " ضمّ الكتاب اثنين وتسعين رسما بالأقلام الفحميّة، والحبر الصينى ، والأقلام الملوّنة .

ملابسات الميلاد

كيف ولدت الفكرة الأوّليّة ، أو بمعنى آخر ، ما هو المثير التعبيرى لهذه اللّوحة ؟ تذكر "بريجيت ليال" ، مؤلّفة الكتاب ، نقلا عن حوار دار بين "بيكاسّو" و" كريستيون زيرفوس " حول ملابسات هذه اللّوحة ، بانّها ذكرى بيت دعارة زاره " بيكاسّو " فى "برشلونة" ، وكان يقع فى شارع "أفينيون"، وكانت نتيجة هذه الزيارة الّتى لم تكن خالصة لوجه الفنّ – بالطبع – اثنين وتسعين

رسما . بدأها فى مارس ١٩٠٧ وانتهى من لوحته المعروفة فى صيف العام نفسه .

انّ ثمّة مساحة فارقة بين موضوع اللّوحة ومضمونها ، فموضوعها فضائحى ، يحتفى بفتيات اللّيل ، غير أنّ المتأمّل لعلاقات الشخوص - لا الشخصيّات - بعضها ببعض ، يجد أنّها لا تبوح بالدعوة إلى الجنس ، وذلك على النّقيض من " شخصيّات " لوحة " آنجر " المسمّاة : " الحمّام التركى "، حيث تحوّلت لوحته المستديرة إلى ما يشبه " معجنة " من اللّحم الطرى !...

لقد احتشد " آنجر " بكلّ ما يملك من براعة مذهلة فى الرّسم والتلوين لتقديم عالم الإناث ، الأسوياء منهن والشواذ ، لا وجود فيه للرجل وإن استحضرت ظلاله أصداء أوضاع عارياته الشهويّة، يشى كلّ " عنصر " فى اللّوحة ، بصراحة ناصعة ، أو غموض مغطّى بالأنوثة ، احتفل " آنجر " بالاقواس ، والخطوط اللّينة ، وجسّد بها إناث الحمّام التركى ، بينما احتفلت لوحة " بيكاسّو " بكلّ ما ينتمى الى عالم الذكورة من صلابة وخشونة!.. لهذا بدت فتيات " بيكاسّو " منفّرات ، ليس بسبب ترجيحه للخطوط المستقيمة ، القاطعة فقط، بل بسبب استحضاره أقنعة التنكّر الافريقيّة ، وبما يتطلّبه البناء التكعيبى من حدّة فى السطوح والزوايا، واقلاق فى الحركة ... بالإضافة إلى لمسات بيكاسّو العنيفة . ولم يكتف " بيكاسّو " بتحدّى الجوّ الاسترخائى اللّذيذ فى " الحمّام التركى " ، بل فضّل أن يعير ملامح وجهه إلى فتاتين من فتيات "افينيون " الخمس !.. ولاشكّ انّ للاختلاف الأسلوبى ، الحاد ، بين "الكلاسيكيّة الجديدة" الّتى ينتمى اليها " آنجر "، و" التكعيبيّة " الّتى ابتكرها "بيكاسّو" وأثره أو طريقته فى الاتّصال بالملتقى ، ففى الوقت الّذى تتّكئ فيه "الكلاسيكيّة

الجديدة" على التكوين الثلاثى الأبعاد ، والأدوار الّتى ترسم لكلّ شخصيّة، ومشاركة المسرح " الكلاسيكى " فى دعوته المشاهد إلى الاندماج فيما يدور من احداث على خشبة المسرح ، فإنّ لوحة " بيكاسّو " تنبذ كلّ هذا، وتبحث عن مشاهد يتحلّى بالحسّ النقدى ، ورغم هذا التناقض البيّن بين "المدرسة" الّتى ينتمى اليها "آنجر" و" الأسلوب " الّذى ابتكره " بيكاسّو " ... فإنّ " الثّانى " قد استلهم لوحة "الأوّل" ، واستعار منها بعض العناصر ، منها على سبيل المثال : المنضدة الموضوعة أسفل المشهد ، تحمل أدوات الزينة الضروريّة ، عطور ومساحيق ، وعندما انتقلت إلى لوحة " بيكاسّو " أصبحت مجموعة من الفواكه، لا غرض لها إلا الجمال الخالص ، ولو تأمّلنا لوحة "آنجر" لوجدنا أنّ الفنّان قد أجرى جراحات تجميليّة ، انحرف بها عن النسب الواقعيّة ، كى يتاح له أن يسبغ على الأجساد فيضا من الأنوثة ، وأجرى "بيكاسّو" جراحة معاكسة ، انحرف بها انحرافا حادّا عن النسب الواقعيّة، وعن اللّيونة الخطيّة الّتى تتبدّى فى الهيئة الإنسانيّة الطبيعيّة ، وأراد ، بهذا الاختيار، أن يؤكّد نسبيّة استقلال "اللّوحة" عن الطبيعة. لم يكتف " بيكاسّو " بفتيات شارع " أفينيون " ، وفتيات "الحمّام التركى" مثيرا جماليّا ، وتعبيريّا للوحته ، بل أنّه طاف بمثيراتات جماليّة أخرى : النحت المصرى القديم ، والقناع الأفريقى الّذى سحر به عند مشاهدته فى متحف الإنسان بباريس، ولا شكّ أنّ النحت المصرى القديم ، بنقاء كتله ، وصراحة مسطّحاته ، قد اسهم فى إلهام "بيكاسّو" بالأسلوب " التكعيبى " ، واللّوحة تبدو احتفالا بهذا الكشف الفنّى الجديد الّذى عدّه " جارودى " – فى كتابه اللامع " واقعيّة بلا ضفاف "ترجمة حليم طوسون" – الأسلوب الأكثر واقعيّة ، و قد اسّس " جارودى " هذا الحكم على بديهيّة أنّ الواقع المرئى يخفى – بصورة مستمرّة – أحد أبعاده عن العين المجرّدة، بينما تحرص "التكعيبيّة" على إبرازه فى لوحاتها ، و يلاحظ أى مشتغل بالنقد أن التكعيبية فى استجلائها

الحقيقة ، ضحت بالكثير من الموروث فى " أسس التصميم " ، واستبدلت مفهوم " الوحدة الفنّية " بمفهوم " الوحدة العضويّة " ، وأسهمت فى فتح دروب متشابكة، تصطرع فيها فنون الحداثة، و تتحالف – فى ذات الوقت – لتحطيم كلّ ما هو مستقرّ ، ومألوف ، وسابق فى فعل الفنّ .

الأقنعة

اختار " بيكاسّو " أن يخفى كلّ وجوه شخوص لوحته بأقنعة ثلاثة هى: القناع الأفريقى، والقناع المصرى القديم ، وقناع وجه الفنّان نفسه !.. ولأنّ هذه الأقنعة "رمزيّة" فهى تنفى الملامح الفرديّة الدّالة على اشخاص بعينهم ، وتحيلها إلى أصول ثقافيّة ثلاثة ، أسهمت ، فيما بينها ، فى تكوين المادّة الأساسيّة للّوحة ، وبهذا لم تعد اللّوحة استعراضا وصفيّا مباشرا لفتيات هوى ، بل اعترافا بإمكان الحوار بين الثقافات المختلفة ، وقد فسّر " جارودى " محاولات بعض كبار المبدعين الأوروبيّين استلهام إبداعات ثقافات غير أوروبيّة ، بأنّ الفنّان الأوروبى قد استهلك جماليّات عصر النهضة ولم يعد أمامه للإفلات من الاجترار ، والتكرار ، إلا أن يخصب خياله بالحلول الجماليّة المغايرة الّتى تطرحها الثقافات غير الأوروبيّة . وبدورنا نتساءل ، ماذا يكون عليه الحال مع الأسلوب "التكعيبى" لو لم يوجد الفنّ المصرى والفنّ الأفريقى ؟.. وهل من الممكن أن يولد فنّ "الاوب" بغير وجود الفنون الاسلاميّة ؟ ولا ندرى كيف يكون الحال لو لم يستلهم أسلوب الـ " Art Nouveau " الرسوم والمحفورات الخشبيّة المطبوعة اليابانيّة ، وكما نعرف فإنّ هذا الأسلوب قد

اولد فنّ رسوم كتب الأطفال ، و" الأفيش " ، وأدوات الاستعمال و الديكور الـخ ... ولسنا فى حاجة إلى ذكـر المـدارس والأسـاليب الفنّيـة الّتـى أوجدهـا التحـام الثقافات المختلفة .

آثار الوهلة الأولى

عندما استعرضت الرسوم التحضيريّـة للّوحـة ، وتـابعت تحوّلاتهـا مـن لوحة إلى لوحة ، لاحظت أنّ بعـض خواطـر الوهلـة الأولـى ، أو وهلـة اللّقـاء الأوّل للفنّان بالورقة البيضاء قد تركت آثارها فى تطوّر الرسوم ، وحتّى عندما اضطرّ – أو اختار – إلى استبدالها فى اللّوحة النهائيّة ، لم يتخلّ عن محتواهـا الرمزى ، ففى أقصـى يسـار التكويـن رسـم "بيكاسّو" رجـلا ، يبـدو ممسـكا إمّـا بكتـاب أو بـأوراق رسـم ، رافعـا يـده اليسـرى كمـا لـو كـان يصـدر توجيهـات للفتيات. فى وقفته شموخ ، وقد أدهشتنى " بريجيت ليال " عندما قدّمته باعتباره طالب طبّ ، بينما الأقرب إلى المنطق أن يكون " بيكاسّو " نفسـه ، ويبـدو هـذا الاستنتاج أقرب إلى سلسلة رسومه البارعة الّتى دارت حول علاقة الفنّان بفنّـه وبنماذجه الّتى يستعين بها فى لوحاته. وظلّ " بيكاسّو " متمسّكا بـه ، واسـتبدل به فى اللّوحة فتاة جليلة الهيئـة ، استعار لهـا بنيـة المنحوتـة المصريّـة القديمـة وتتناقض بشموخها مع الفتاة الجالسة فى أقصى اليمين، وأذكر أنّهـا تركـت فـى نفسى انطباعا بسوقيّة جلستها ، لم يخفّف من خشونتها شموخ الـرّأس والجبهـة واحتفـظ بجوهـر ملامحهـا فـى مراحـل الرسـوم . المدهـش أنّ تلـك الفتـاة الّتـى تكشف عن ممتلكاتها الحسّـية ، قـد انتقلـت مـن نفـس الموضـع – تقريبـا – فـى

لوحة " الحمّام التركى " لـ " آنجر " الى لوحة "بيكاسّو" ، وإن كان انتقالها انتقالا انقلابيّا ، من أسلوب إلى أسلوب مضادّ .

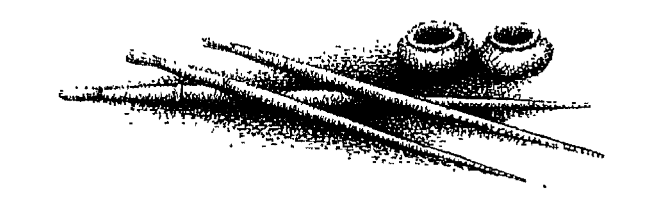
ابتدا " بيكاسّو " رحلة البحث بمصاحبة سبع نساء ورجل ، وانتهت الرّحلة بخمس فتيات فقط ، ابتدأ بما لا يدلّ على الأسلوب الّذى ينتمى اليه ، - أو بدقّة - الأسلوب الّذى كان يطمح اليه ، وانتهى باللّوحة الّتى أذهلت العديد من مشاهير الفنّ ، ومنهم منافسه "براك" ، وأعلنت بوجودها ميلاد الأسلوب "التكعيبى" وانفجرت بعدها مقالات النقّاد ، ووجد سماسرة الفنّ ، وصنّاع النجوم عملا يجب استثماره ... وقد فعلوا !

تعليقات هامشيّة

١ - قالت " جرترود شتين " عن اللّوحة : إنّها قبيحة لأنّها جديدة (!) وغضب " ماتيس " و" ليوشتين " عندما شاهدا لوحة " فتيان أفينيون " وسخرا منها ، وأجاب " بيكاسّو " بأنّه كان يسعى لإبراز البعد الرابع . وعندما شاهدها "براك" صدم ، وقال لبيكاسّو : "برغم كلّ تفسيراتك فإنّنى أمام لوحتك أشعر كما لو كنت تريد لنا أن " نأكل " أطراف حبل، أو نشرب بترولا ! " .

٢ - قال " أندريه سالمون " عنها : ما كان لهذه اللّوحة أن توجد دون تأثير سلسلة متّصلة من إبداعات فنّانين أمثال " ماتيس " - خاصّة لوحته المسمّاة " مباهج الحياة " ، و" ديران وبراك " وتاثير فنّانين أسبق أمثال

"سيزان" ولوحاته عن العاريـات ، وتـأثير "جوجـان" ... وبشـكل خـاصّ "آنجـر"
وقال " سالمون " عنـها أيضـا : إنّ وجوه فتياته المجمّدة من الرّعب اشبه بوجـوه
موتى " طواف الميدوزا " للفنّان " جيريكو " .



سيلفادور دالي
بين وجهين



ربّما لم ينتشر اسم فنّان فى قرننا العشرين ، على المستوى الشعبى ، مثل اسم الفنّان الأسبانى " سيلفادور دالى " . لا يكاد يذكر اسمه حتّى تلمع فى الذاكرة مجموعة من غرائب التصرّفات، تنتمى إلى رجل نحيل ، ذى شارب طويل مدبّب ، يكاد من طوله ان يصل الى عينيه الجاحظتين ، اللامعتين . وتحرص وسائل الإعلام على ان تظهره ، فى معظم الاحيان ، فى صورة "المهرّج". وربّما كان " دالى " نفسه ، أو سماسرة الفنّ ، حريصين على تلك الصّورة الّتى درّت على الجميع أموالا طائلة .

غير أنّنا عندما نحاول الاقتراب من خطواته فى الإبداع ، و علاقاته الحميمة بكبار مبدعى عصره من شعراء ومفكّرين ، وطالعنا مقالاته فى الفنّ،

ومحاضراته تكشف وجها متناقضا مع الوجه الذائع الصيت ، وجدنا الباحث المتأمّل، والعقليّة المركّزة ، والإنسان الشاعر ، المسئول . والفنّان الّذى وهب حياته بإخلاص إلى الفنّ .

قبل فترة إعداده المنهجى (أى قبل دخوله مدرسة الفنون الجميلة بمدريد سنة ١٩٢١) كانت تظهر عليه ملامح عبقريّة مبكّرة ، فاز بجائزة عندما كان فى سنّ العاشرة ، ولقى تشجيعا من صديق والده الفنّان التأثرى : "رامون بيتشوت" . وكان هذا الفنّان يعرف "بيكاسّو" وسهّل له سبل الاتّصال به. وعندما كان فى الثامنة ، نشرت له مجلّة "المتحف" أولى محاولاته فى التلوين الزيتى وعندما أصبح فى سنّ الخامسة عشرة كوّن مع مجموعة من أصدقائه مجلّة بعنوان " ستوديو " . كان يحرّر فيها بابا بعنوان : "أساتذة فنّ التكوين"، ونشرت فيها مقالات عن فنّان أسبانيا العظيم " فيلاسكيز " ، كما كتب عن "جويا" و" الجريكو " و" دافنشى " و" مايكل أنجلو " .

احتفظت ذاكرته من أيّام المدرسة بصورتين سنراهما فيما بعد فى لوحاته :
الأولى : كانت لشجرتين من أشجار السرو ، كان يشاهدهما من نافذة غرفة الدراسة ، والثانية كانت لتمثال " المسيح " ، مطلى بالمينا الصفراء ، ومعلّق على صليب أسود . كان الأطفال يلمسون قدميه أثناء خروجهم من غرفة الدراسة تبرّكا ، أو دعابة .

وكان من عادته فى الصيف أن يزور أقرباءه . وكان يرسمهم ، ويترك لهم لوحاته تحيّة على اللّحظات الجميلة الّتى عاشها بينهم . فى سنة ١٩٢١

التحق " دالــى " بمدرسـة الفنـون الجميلـة بمدريـد . وهنـا التقـى بشـاعر أسـبانيا الكبير " لوركا " ، وتعرّف على " لويس بونويل " الّذى جذبه - فيما بعد - إلى عـالم السـينما ، وأبدعـا معـا فيلميـن مـن أهـمّ الأفـلام السـينمائيّة همـا : "الكلـب الأندلسى" و" العصر الذهبى " . كان ينوى دراسة الرّسم والتلوين "الأكاديمى" ، غير أنّ هذا لم يشبعه ... فباريس وقتها كـانت تمـوج بالتيّـارات الفنّيـة، وكـانت اخبار ذلك الجديد تأتيه عبر مجلّة " الروح الجديدة " L'Esprit Nouveau وكـانت تصدر فى "بـاريس" بيـن ١٩٢٠ - ١٩٢٥ ، والمجلّـة الإيطاليّـة Valori Plastici وكانت تصدر بين ١٩١٨ - ١٩٢١ .

كانت قصائد ودواوين الشعراء الفرنسيّين فـى ذلـك الوقـت تـترجم الـى الأسبانية بكثرة، ممّا أغراه - فيما بعد - إلى السّـفر إلـى " بـاريس " شـأن ابـن وطنه " بيكاسّو " ... الّذى كان يحتلّ موقعا خاصّا عنـد " دالـى " ، وكـان يعـدّه هو و" خوان جرى " أفضل فنّانى العالم . تعقّـب " دالـى " تلـك التيّـارات تعقّبـا دراسيّا نـاقدا ، لا تعقّبا نقليّا ، بقصد تبنّى الجديد لمجرّد كونه جديدا.

تنـاقض كبير

رغم تعدّد الأساليب الفنيّـة الّتـى مارسـها " دالـى " ، وعلـى الرّغـم مـن تأثير كثيرين فى فنّه أمثال " بيكاسّو " ، و" ميرو " ، و" تانجى " و"فيرمـير" ... وغيرهم ، فإنّ ملامحه الأسلوبيّة تظلّ واضحة ، تكشف عن نفسها . فإذا قارنّاه - على سبيل المثال - ببيكاسّو ... وجدنا بينهما من التناقض ما يفصل أحدهمـا

عن الآخر فصلا واضحا، ففى الوقت الّذى تحفل فيه رسوم "بيكاسّو" – غالبا – بالخطوط المستقيمة ، القاطعة . والميل إلى البناء ، نرى فى خطوط " دالى " حرصا على أن تكون ليّنة ، قوسيّة ، عضويّة ... وتلقائيّة .

إنّ المتابع لمرحلته التكوينيّة المنهجيّة يلحظ ملمحين أساسيّين :

١ – الحرص على تجاوز الإطار التعليمى الجامد ، وقد ظهرت فى لوحات معرضه الأوّل سنة ١٩٢٥ ، والثانى سنة ١٩٢٦ لوحات تنتمى انتماء صريحا للأسلوب التكعيبى مثل لوحة "صورة الفنّان الشخصيّة" ولوحة "طبيعة صامتة" الّتى تنتمى إلى أسلوب " أوزنفان " النقى .

٢ – يمكن وصف لوحات تلك المرحلة بتعبير : " لوحات الذكريات " ... وهى ذكريات مرحلة الصبا ، وبشكل خاصّ : مرحلة البحر والنافذة ... وقد شكّل بهما لحنا من ألحانه الجميلة الّتى كانت تعاود الظهور بين حين وحين، مشرقة بالأمل والحبّ . من تلك اللّوحات : لوحة "فتاة تقف أمام النافذة ١٩٢٥"، لوحة " عازف التشيلو " ١٩٢٠ ، ولوحة فتاة تجلس (من الخلف) ١٩٢٥، ولوحة "الجدّة تحيك الملابس أمام الشرفة فى كاداكيه" ١٩١٦ – ١٩١٧، ولوحة "سيّدة تجلس أمام الشرفة فى فيجوراس" ١٩٢٦ (مسقط راس دالى) ، ويبدو تأثّره بـ " فيرمير " واضحا فى تلك اللّوحة. أمّا لوحة "فينوس والبحار " ولوحة " امرأة ترتمى على الصخور " ١٩٢٦ ، فيبدو تأثّر "دالى" بـ" بيكاسّو " قريبا من النقل

لاحظ بعض النقّاد أنّ ثمّة قواسم مشتركة بين " دى كريكو " و" إيف تانجى " ودالى من حيث الاحتفال بعنصر " المدى "، وهى ملاحظة صحيحة، وناقصة فى ذات الوقت ، فلو مددنا الخطوط على استقامتها لوجدنا " البحر "

و"المدى" أحد الملامح الطبيعيّة فى البيئة الّتى عايشها فى طفولته وصباه ، وحنّ إليها مرّات ومرّات ، بعد سفره الممتدّ إلى " باريس " و" الولايات المتّحدة الأمريكيّة " . وسجّل بالبحر أجمل قصائده المرئيّة ، مَن مِن المتلقّين يستطيع أن ينفلت من سحر لوحته "الأبيض الساكن" (١٩٣٦) الّتى يصف فيها اتّساع البحر ، وصفاءه ، وسكونه ، والتحامه بالسماء ؟ وكم يغرينا هذا السّلام بمشاركة السيّدة الّتى تصفّف شعرها ، وتستمتع بمداعبة الماء لجسدها ، تلك اللّحظات السعيدة الّتى تدوم فى تلك اللّوحة ، قد انقطعت فى معظم اللّوحات الأخرى ، بعد أن سكن الفنّان بما كان يملأ السيرياليّين من شكّ فى الوجود والزمن ، وهاهى ذى إحدى لوحاته تبحث فى عبثيّة الزمن . لهذا لم يعد لأدوات ضبط الزمن من فائدة ، و تحولت الساعات إلى أشكال عجينية ، معلّقة على سيقان الأشجار ، أو منهارة على الأرض .

تمتدّ لوحات " سلفادور دالى " لتشغل كلّ مساحات السلّم التعبيرى : من الصفاء الرقيق، الهامس ... مثل لوحة : " الأبيض الساكن " ... إلى الصراخ والعنف والفظاظة مثل لوحة " العسل أحلى من الدمّ " وهى كابوس مرعب، ومنفّر . أنجزه سنة ١٩٢٧ ، كما تتمدّد مناخات لوحاته لتشمل الحالات والمواقف البينيّة ، مثل حالات المراوغة ، والمداعبات والسخريّة .

وانضمّ دالى إلى " الحركة السرياليّة الفرنسيّة " بقيادة "أندريه بريتون" سنة ١٩٢٩. وعلى الرّغم من عدم اتّفاقه النظرى الكامل مع "أندريه بريتون" وعدم انسجامه مع أعضاء الحركة ... فقد أسهمت الحركة إسهاما فاعلا فى انتشاره ، ليس فى المجتمع الفرنسى وحسب ، بل خارج الحدود ... فى

الولايات المتّحدة الأمريكيّة . وقد اقتنى " بريتون " لوحة " العسل أحلى من الدمّ " ولوحة " رغبات مكيّفة " .

إذا كانت الجماعة قد أعطت مشروعيّة للتحوّلات المسخيّة ، بحجّة البحث عن العالم الجوانى ، المبهم ، فى الإنسان ، فقد جاءت مدرسة "التحليل النفسى" لتمدّ السرياليّين بالركائز العلميّة . وكما ساندت نظريّة "شيفرى" العلميّة فى "الضوء" نظريّة التكامل اللّونى عند " التأثريّين " والدعوة إلى تأمّل العالم الموضوعى ، فقد ساندت نظريّة "فرويد" فى التحليل النفسى... البحث فى العالم الداخلى، الملغز للإنسان . وعلى الرّغم من امتلاك "دالى" لناصية الاسلوبين : التأثّرى والسريالى ، فقد اختار "السرياليّة" لاتّساقها مع طبيعته الخاصّة، ولارتباطه الحميم مع مبدعى "الكلمة" مثل "لوركا" و"إيلوار".

أجمع نقّاده ، وكتّاب سيرته الذاتيّة ، على أنّه كان " فوضويّا " – على مستوى السياسة – حريصا على أن يكون له رأيه الخاصّ ، ولهذا تباعدت المسافة بينه وبين "السرياليّين". لقد شارك " دالى " بقيّة المبدعين السرياليّين نظرتهم الى الوجود – كما سبق القول – غير أنّ شيئا كان يعصمه من الاستغراق فى اليأس ... اظنّه " الإيمان " الّذى تمثّل فى عدد من لوحاته المهمّة مثل : " أحلام كريستوفر كولومبس " ١٩٥٨ – ١٩٥٩ ، ولوحة " عذراء ميناء ليلات " ١٩٤٩ ، ولوحة " الصلب " ١٩٥١ . وبرغم رفض المتلقّى أو قبوله الفكرة النظريّة الّتى تطلّ عبر اللّوحات الثلاث، فهى تكشف عن حسّ دينى ، لا يؤكّده إلا البحث فى طفولته، فقد ولد لامّ " كاثوليكيّة " شديدة التعصّب ، وكان يعبدها – على حدّ تعبيره – بينما كان والده ملحدا . ولم يخفّف من شعوره بالتمزّق إلا الحبّ الّذى احاطته به أمّه وشقيقته الصغرى . وربّما بسبب تلك

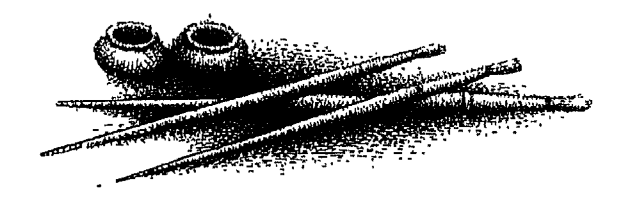
الرّوح الإيمانيّة ظهرت لوحة " طبيعة ساكنة " (فى الحقيقة متحرّكة) ١٩٥٦ ... طريفة . ممتعة . برغم غرابتها؛ تمثّل اللّوحة عناصر من "الطبيعة الصامتة" قد انفلتت من الجاذبيّة الأرضيّة – أو لنقل – إنّها فى حالة "انعدام الوزن" . فى اللّوحة ... يظهر البحر بصفائه القديم، والنافذة بما تستدعيه من ذكريات حميمة. وتكشف اللّوحة عن قدرات "دالى " المذهلة فى الرّسم ، والتّلوين ، والوصف . ولعلّ الدعابة المستترّة أو الظاهرة هى أبرز ما يميز سرياليّة "دالى". تتمثّل أداة تلك الدعابة – غالبا – فى شكل دعامة خشبيّة أقرب إلى العصا الّتى كانت لا تفارقه . غير أنّ دعامته النحيلة كانت تدعم " بشموخ " ما لا يمكن أن تفعله مثيلاتها فى الواقع، تسند احيانا كتلة بالونيّة ضخمة ، أو مسوخا بشريّة عملاقة ، ترتفع هامتها إلى قمّة الجبل الخ ، وتظهر الدعابة أيضا فى لوحة " لغز هتلر " ١٩٣٧ ، ولوحة: "على الشاطئ مع التليفون" ١٩٣٨.

واذا كانت " الدعابة الناقدة " هى أحد ملامح " سرياليّة دالى " الّتى تميّزه عن غيره ، فقد جاءت براعته الفائقة فى الرّسم " الكلاسيكى " مؤيّدة لتعلّقه بفنّ آخر ... هو فنّ " التصوير الفوتوغرافى " . وصف " الكاميرا " بقوله : إنّها أكثر نشاطا وسرعة فى الاكتشاف ، وأكثر وضوحا من الدروب المعتمة للاوعى !

وقال فى موضع اخر : " ان تنظر خلال " الكاميرا " معناه ان تبتكر فى نفس اللّحظة !..

وقال " بونويل " تعليقا على فيلمهما المشترك : " الكلب الأندلسى " : لم يكن لهذا الفيلم أن يوجد إلا بوجود المذهب السريالى .

وكان هذا الفيلم السريالى ثورة فى عالم السينما بحقّ . و امتلاك الأدوات الفنّية أمر ضرورى للتعبير ، والشحنة التعبيريّة بدورها تحتاج إلى الطريقة الصحيحة، والدقيقة ، للتجسيد . وقد نجح " دالى " فى تجسيد أفكاره ، وعواطفه، وقلقه ، وحبه ، ودعاباته ... كان آخرها المشهد الختامى لحياته : طلب أن يستمع إلى الموسيقى ، ليعبر على موجاتها - وهو فى سكرة الموت- إلى عالم الخلود !



الفنون الجميلة بين النقل و التأليف


سيزان

قبل أن ألتحق بكليّة الفنون الجميلة سنة ١٩٥٨ كنت أنقل ، بين حين وحين ، بعض لوحات من عصر الإحياء ، ومن مرحلة الكلاسيكيّة الحديثة ، ومن المرحلة الرومانسيّة. لم يكن الدافع إلى هذا استعراض المهارة بين زملاء لا يهمّهم الفنّ فى كثير أو قليل، بل كان محاولة منّى لفهم أسرار تلك الإبداعات، بالقدر الّذى كان يسعفنى به مستواى المعرفى وقتها . وبعد أن صرت طالبا بالكليّة ، وارتبطت ، بصورة حميمة ، بمكتبة الفنّ الحديث ، وبصورة أقلّ ، بمكتبة الكليّة ، عرفت أنّ كثيرا من الفنّانين الكبار كانوا يذهبون إلى متاحف الفنّ بقصد استنساخ إبداعات من سبقوهم ، وكان بعض الناسخين قد تجاوزوا مرحلة الإعداد والتكوين الأولى ، وعلى أبواب الشهرة . ولحسن الحظّ وقعت فى يدى في أوائل التسعينيات منذ شهور مجلّة ألمانية فنيّة تسمّى

"Du"، كرّست عددا كاملا من أعدادها حول هذا الموضوع ، واختارت للمقارنة لوحات أصليّة ، ولوحات تتأرجح بين النقل الحرفى ، والنقل بتصرّف، والاستعارة والاستلهام، ولم يكن فى نيّة المجلّة ، ولا فى نيّتى ، أن نقدّم حصرا بكلّ الفنّانين ، ويكفى أن أقدّم نماذج تمثّل المستويات الأربعة الّتى ذكرتها من قبل ، وحتّى لا يلتبس الأمر على القارئ ويظنّ أنّنى أقدّم عرضا لما جاء بالمجلّة، أقرّر أنّنى كنت أتمنّى ذلك ، لولا عائق اللّغة الألمانيّة الّتى لا أعرفها!

النقل والنقل بتصرّف

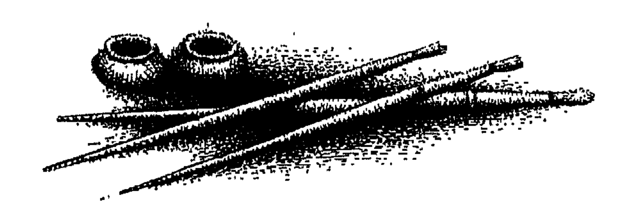
إنّ النقل والنقل بتصرّف قد حدث فى كلّ العصور ، وبين كافّة الفنّانين ، وبدوافع مختلفة، منها ما ذكرته فى المقدّمة وهو التعرّف على الأسرار الفنيّة من اللّوحات النحتيّة الّتى قدّر لها أن تنتقل من القرن السادس عشر إلى القرن التاسع عشر ، مرورا بالقرن السابع عشر ، لوحة تمثّل أسطورة " ميركير وجيوبيتر " للفنّان الإيطالى " جوليو رومانو " ، استنسخها رسما الفنّان "بيترو سانتى بارتولى" " Pietro Santi Bartoli " ، وانتقلت أخيرا إلى القرن التاسع عشر، نحتا بارزا ، وبتصرّف ، على يد الفنّان "فينشينزو باشيتى" وكان من الطبيعى أن يصاب الأصل فى رحلته الطويلة عبر العصور بمتغيّرات أسلوبيّة ، ويقتطع الرسّام الفرنسى الفذّ " تيودور جريكو " شخصيّة رئيسيّة من لوحة الفنّان الإيطالى الفذّ " رافايل " المسمّاة " البنّاءون "، ويدرسها كعيّنة معمليّة، للتعرّف على بنيانها العضلى الرجولى ، رغم أصلها الأنثوى . ومن يقيم مقارنة بين "الأصل" عند " رافايل " ، و" النقل " عند " جريكو " يكتشف مهارة " جريكو "

العالية ، وقدرته علـى تحليـل كتلـة الجسـد والملامـح ، وأضـاف بتحليلـه ، إلـى الكتلة الأصليّة صلابة أكثر ، وتأكيدا للحركة والتعبير . وهناك من الفنّانين مـن لـم يـرض بـالنقل "الفوتوغرافـى" ، عـن قناعـة أو عجــز ، مثـل "فـان جـوخ" و"سيزان" . نقل كلّ منهما " الأصـول " إلى أسـلوبه الفنّـى ، وعندمـا نقـل " فـان جوخ" " ديلاكروا " و" رمبرانت " و" ميليه " طغى أسـلوبه اللّونـى ، والملمسـى علـى الأصـل ، وكذلـك فعـل " سـيزان " مــع " فينــوس – رفــايل " وميديـا – ديلاكروا " .

الاستعارة

ربّما كانت لوحة " مانيه " " الغذاء على العشب " من أكثر اللّوحات الاسـتعاريّة شهرة ، استعارها من اثنين من عصر الإحياء هما : " جيورجيون " و"رافـايل"، أخـذ مـن الأوّل فكـرة المقابلـة بيـن العـرى الكـامل للمـرأة ، والملابـس الكاملـة للرجلين ، فى قلب طبيعة غنّـاء ، وأخـذ عـن الثّـانى التكويـن ، الرئيسـى ، مـع التعديـل فـى الشـخصيّات والأنـواع، فالشـخصيّات الثـلاث عنـد " رافـايل " مـن الرجال، التقطهم " مانيه " من حشد من نساء ، وملائكـة ، وخيـول أسـطوريّة ، ونسور، وأجرى تعديله على الرّجال بأن أنّـث أحدهـم ، وألبـس الآخريـن لباسـا كاملا، واستبدل وجهى رسّامين من مجايليه بوجهى " رافـايل " . وعلـى الرّغـم من الأسبقيّة فى الزمن ، وفى الفكرة لـ " جيورجيون " فقد ثار النقّاد الفرنسيّون، لا بسبب الاستعارة، بل بسبب وضع المرأة العارية بين رجلين ، وعدّوا اللّوحـة إهانـة موجّهــة إلـى المـرأة الفرنسـيّة العفيفـة، ولـم ينتبـه نقّـاد الفنـون الجميلـة –

كالعادة- إلا بعد فوات الأوان ، إلى انّ هذه العارية ليست إلا موضوعـا للتـأمّل الجمالى الخالص ، ولو كان يريد الإثارة لما كان اختار تلك الزاوية الّتى تخفـى عطايا الجسد الأنثوى ، وتظهر جمال الخطّ الخارجى المجرّد. أمّا وجهها الجميل فقد جعله يترامق معنا ، ويخاطبنا برقّة بعيدة عن الهوى . لم يساو "مانيه" بين العارية والثمرات الموجودة فـى سلّة الأكل ، وجعل الثلاثة ينصرفون عن الطعام ، كما أخفى جسدى الرجلين إخفاء صريحا، وكان بمقدوره أن يفتح طريقا لإيحاء بالنوايا الخبيثة ... ولم يفعل . ولكى يثبت حسن نواياه غطّى وجهى الرجلين بملامح تتّسم بالجدّ . لم يكن "مانيه" عاجزا عن تأليف موقف جمالى وتعبيرى خاصّ به ، وإن كنت أظنّ أنّ الدافع الى ذلك هو الاستعانة ببركات " جيورجيون " لصدّ الهجمات المتوقّعة ، والاتّهمات الجاهزة من نقّاد كسالى، متغطرسين ، لا يدركون معاناة الإبداع والمبدعين ، من بين النقّاد من يرى أنّ مثل هذه الاستعارة تخرج اللّوحة من دائرة " النقل " إلى دائرة "التأليف" و"الإنشاء" ، لأنّ العناصر المنقولة وضعت فى سياق جديد منضبط ، وهى بذلك تقترب من أسلوب "الكولاج" أو "التلصيق" حيث يلتقط الفنّان نثارا من العناصر، من هنا وهناك ، و يشكّل بها جميعا وحدة فنّية محكمة .



الاستلهام

أظنّ أنّ بمقدور أى مشاهد أن يدرك بيسر أنّ لوحة "بيكاسّو" المسمّاة "فتيات على شاطئ السّين" تتخالف، بصورة كلّية ، مع لوحة " كوربيه " الّتى تحمل نفس العنوان ، اتّسمت لوحة كوربيه – رائد المدرسة الطبيعيّة – بالطابع الوصفى السكونى . والاحتفال بالتفاصيل مهما دقّت ، وبالعلاقات السببيّة الواقعيّة، لهذا تبدو الفتاتين شبه غارقتين – بفعل جاذبيّة الأرض – فى سطح مخملى لذيذ يغرى بالاسترخاء والكسل . كلّ عنصر من عناصر لوحة "كوربيه" له مبرّر واقعى ، ويشارك فى صنع حكاية يمكن اكتشافها . بينما لوحة "بيكاسّو" تواجهنا ، منذ اللّحظة الاولى ، بما يجعل المشاهد على يقين بانّه أمام "لوحة" لا " واقع " . لهذا تحرّر من كلّ ما يتمسّك به "كوربيه". وبعد أن أسقط " بيكاسّو " أهمّ ما يميّز " كوربيه " وهو منهجه ، التقط ما يوحى بشبح قرابة وهو الموضوع ، وإن بالغ " بيكاسّو " فى إطالة مساحة لوحته للإيحاء بجوّ الاسترخاء ... لكن أى استرخاء هذا الّذى ينتفض فى كلّ سنتيمتر فى اللّوحة، وكأنّها سيرك من الخطوط ، والألوان المتصادمة، والمشتبكة اشتباكا لا يسمح بالتوقّف عند جزء من أجزاء الصورة... !

ندرك هنا أنّ موقف " بيكاسّو " من " كوربيه " كان ناقدا ، ومعارضا، وقادرا على تقديم بديل يراه صورة صادقة لعصره، وبانتقال لوحة " كوربيه " من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين ، وبمعنى مواز : بانتقال " فتيات السّين " من المدرسة الطبيعيّة إلى لأسلوب التكعيبى الزخرفى أفعمت الفتيات بالحركة، والصخب ، والعنف . لقد كان "بيكاسّو" جسورا فى تناول لوحة من أشهر لوحات " كوربيه " ، ولم يخش أن ينازل رائد المدرسة الطبيعيّة ،

ولحسن الحظّ فإنّ الجديد فى الفنّ لا يمحو القديم، لهذا كسبنا لوحتين بدلا من لوحة واحدة !

نفس الموقف الانقلابى ، الناقد . قام به " جون ميرو " مع لوحة لفنّان من القرن السابع عشر يدعى " سورج " ، وعنوان لوحته العازف . ولا يستطيع إلا باحث مدقّق أن يكتشف الصلة بين اللّوحتين. لقد ركّز " سورج " على الموضوع الرئيسى، أو العلاقة الرئيسيّة الّتى تمثّلت فى ثنائيّة : العازف المغنّى ، والسيّدة المنصتة . أمّا بقيّة العناصر فهى فى خدمة ذلك اللّقاء السعيد، وهما يجلسان فى شرفة مشمسة، يحيط بهما عدوّان لدودان : كلب وقطّ، انقلبا متسالمين " بأمر الحبّ " - على رأى عبد الحليم حافظ - ويسهم الضوء المشمس بنصيب كبير فى إشاعة الدفء .

أمّا " ميرو " فلم يحفل بالتقسيم الطبقى لعناصر اللّوحة ، وزحمها باقصى ما يستطيع ، مستعيرا من الطفولة تلقائيّتها ، وطرافتها ، وبدلا من ثنائيّة " الفعل " و" ردّ الفعل " ، صارت اللّوحة بأكملها ، بزخمها الخطّى واللّونى فعلا صارخا ببهجة الالوان الصريحة، وطرافة الرسوم ، وإضافتها الذكيّة على اللّوحة الأصليّة ، فكلب " سورج " " الكانيش " الوديع . المستمتع بالدفء والكسل تحوّل عند " ميرو " الى كلب مفكّر ، يدخّن البايب . أمّا العاشقان فقد تحوّلا إلى طائرين صغيرين ، تجمعهما دائرة حمراء ، واحتلّت الآلة الموسيقيّة بؤرة اللّوحة . على الرّغم من انصراف " ميرو " الظاهرى عن الميل إلى الحكى ، فإنّ المتأمّل يدرك أنّه لم ينفلت من أسر حكاية "سورج"، ولم يعترض على الموقف السلمى بين القطّ والكلب ، بل أكّده بالمبالغة فى تضخيم " الكلب " ، وإظهاره بمظهر الحكيم . القوى . القادر على سحق " القطّة "

بضربة واحدة ، غير أنّ " ميرو " أراد له الزهد فى العنف حتّى لا يفسد على نفسه لحظة بهيجة قد لا تتكرّر !

إنّ النظرة المتعجّلة تضع لوحة " ميرو " فى إطار " السيرياليّة " ، والمدقّقة تبعدها عن إطارها ، فاللّوحة جاءت بناء على موقف تفسيرى ، وتحليلى للوحة " سورج " ، ولم تأت المخالفات بينهما بالمصادفة بل جاءت عن عمد وتخطيط تجلّى فى كلّ عناصر اللّوحة ، المشخّصة والمجرّدة معا ولا شكّ أنّ "ميرو" قد لاحظ أنّ " سورج " لكى يمنح عاشقيه ضوءا صافيا ، فقد كان عليه أن يعتّم جوانب أخرى فى اللّوحة ، وربّما تساءل " ميرو " ... ألا يمكن أن يشاع النّور فى اللّوحة دون أن يلجا إلى الأسلوب الأكاديمى الّذى التزم به "سورج" ؟ ... وكانت الإجابة هى أسلوبه الفنّى الّذى ألغى فيه عمق اللّوحة ، كما ألغى المصدر الثابت للنور، وألغى منطقيّة وواقعيّة العلاقات للحصول على نظام جديد يكشف به عن حساسيّة جديدة ، ويضيف إلى لوحة "سورج" ما نقصها .

نخلص من تلك الرحلة القصيرة فى المساحة ، الطويلة فى الزمن إلى أنّ الموقف الأخير : موقف بيكاسّو ، وميرو ، ومن على شاكلتيهما ، من إبداعات السابقين هو الموقف الصحيح، وعلى هذا يكون من الأمور المنطقيّة أن تنتمى لوحاتهم المستلهمة ، أو الناقدة ، إليهم بالكامل ... بينما تقلّ درجة الانتماء عند "الاستعارة" وتنتهى عند "النقل" الحرفى الّذى مارسه معظم ، إن لم يكن كلّ كبار الفنّانين ، فى مرحلة التكوين الأولى .

إدوارد ساندوز
فنان من سويسرا



في إحدى الندوات الدوليّة بالقاهرة ، تقدّم أستاذ الفنّ المصرى من الميكروفون وقال: لقد شاهدت في مدينة أوروبيّة تصميما معماريّا يناطح فنّ اللّوحة و التمثال !

أدهشتنى جملته لعدّة أسباب متفاوتة ، أولها تعبير " يناطح " ، فحسب علمى أنّ " المناطحة " لا تقع إلا بين الكباش ، لا بين إبداعات تنتمى إلى أنواع فنّية مختلفة ، وثانيها : ما توحى به الجملة من انتماء صاحبها إلى أصحاب الذهنيّة الأحاديّة الّتى لا تقبل التعدّد والتنوّع... وثالثها : أنّه كأستاذ فنّ كان عليه أن يستوثق من بعض الأمور البديهيّة فى تاريخ الفنون المرئيّة مثل : توالد الأنواع الفنيّة بعضها من بعض ، واستقلال كلّ مولود بقانونه الخاصّ .

فما ينطبق على فـنّ اللّوحـة لا ينطبـق انطباقـا آليّـا علـى فـنّ التمثـال ، والميداليّة ، والحلى ، وتصميمات الملابس ، ولـو رجـع هـذا الاستاذ بذاكرتـه إلـى الـوراء لأدرك أنّ ثمّـة مـدارس وأسـاليب وطـرزا ، بعضهـا لا يعـترف بالحدود الفاصلة بين الأنواع الفنيّة مثل مدرسة "الباوهاوس" وبعضها الآخر يقيم تعايشا سلميّا بينها أمثال الطراز المسمّى بـ Art Nouveau والطـراز المسـمّى بـ Art Deco ونقدّم اليوم واحـدا مـن أبـرز فنّـانى الطـراز الأخـير ، وهـو النحّـات والرسّام والمصمّم السويسـرى " إدوار سـاندوز " ومثلمـا تعايشـت تلـك الأنـواع الفنيّة داخل الـ Art Deco تعايشت مع الفنّان " ساندوز " لهذا لم يستطع نقّـاد الفـنّ وصفه بصفة واحدة ، أو ترجيح كفّة مجال علـى مجـال مـن مجـالات ابداعـه ، غير أنّ رجال الإعلام وجدوا له صفة ترجيحيّة فى نهاية الأمر ، فقد لاحظـوا اهتمامه بالمنحوتات الحيوانيّة فوصفوه بصفـة " فنّـان الحيوانـات " ولهـم بعـض الحقّ، فقد احتلّت الحيوانات الأليفة وغير الأليفـة، والطيـور بأنواعهـا ، نصيبـا وافرا من التجسيد النحتى .

ما هو الـ Art Deco

انّ كلمة Deco الملحقة بكلمة Art هـى اختصـار لكلمـة Decoratif والتعبير يعنـى "فنّ الزخرفة" وقد تألّق فـى فترة مـا بعـد الحـرب العالميّـة الأولـى ، وبـالتحديد ابتداء من العقد الثانى حتّى نهاية العقد الرابع من هذا القرن فى بعض عواصم الفنّ الأوروبيّة وانتقل بعدها إلى الولايات المتّحدة، وهـو فـنّ يحتفـل بـالتصميم

وتجميل مظاهر الحياة اليوميّة، ومن تعبيرات " ساندوز " الشعاريّة عبارته : "انّ الزخرفة هى ذروة كلّ الفنون" .

ولمّا كانت الزينة غير قاصرة على الصالونات ، بل تمتدّ إلى الميادين والحدائق العامّة ، لذا وجدت جميع الحجوم النحتيّة مكانا لها ، كما أتيح لكلّ طبقات الخامات ، بما فيها الأحجار الكريمة فرصة المشاركة والتألّق ، وقد نجح "ساندوز" فى ممارسة كلّ الأنواع الفنيّة الّتى تنتمى إلى جنس " الفنون التشكيليّة" ، فقد كان رسّاما يتقن حرفته ، ومثّالا بارعا متعدّد الأساليب ، وإن مال إلى استلهام قواعد "الكلاسيكيّة الجديدة" وطبّقها - بشكل خاصّ - على الجسد الانسانى وتحرّر من الالتزام بها مع منحوتاته الحيوانيّة، حيث مال إلى استلهام الأسلوب التكعيبى والأسلوب المستقبلى ، ورغم تنوّع موضوعاته ، ومجالاته الإبداعيّة، فإنّ روحا عامّة تسود إنتاجه ، تدلّ على صاحبها و تتّسم تلك الرّوح بالوقار والدقّة، وبشيء من الملاطفة، وبكثير من الوسوسة الفنيّة، الّتى تفرض عليه تكرار تجاربه، حرصا على الوصول إلى أكثر حالاتها دقّة وإقناعا ، لم ينس أنّ كلّ مجال من مجالات إبداعه له وظيفة اجتماعيّة ، ولا يحتاج هذا الدور أن يكون الفنّان - بالضرورة - داعية أو خطيبا مفوها ... لهذا حرص على أن يتجلّى تعبيره فى منطقة الاعتدال والوضوح ، ففى منحوتاته المأخوذة عن الأساطير على سبيل المثال لم يجنح إلى الخيال الشعبى الجمعى ... بل جعل الطابع الاعتيادى اليومى ، يتسلّل إليها ... ففى منحوتة "أسطورة آله الرّيف عند الرومان" تخفّف من المبالغات الخياليّة فى الاسطورة وأقام علاقة رقيقة ، و إنسانيّة بين ذلك الكيان الّذى تتقاسمه هيئة انسان وحيوان بين حبيبته من البشر الّتى استولدها طفلا، ويظهر آله الرّيف مع أسرته فى صورة رجل ريفى ، شهم ، يتحمّل مسئوليّات إنسانيّة عن رضا وسعاة .

الجسد العارى

يحتفل " ساندوز " مثل غيره من كبار فنّانى الـ " Art Deco " بجسد المرأة العارى ، ويجسّده فى أوضاع بالغة الصعوبة ، ليكشف عن جماليّات ذلك الجسد ، وإمكاناته التعبيريّة ، ولم يبالغ " ساندوز " فى تلوين تلك التماثيل ، كما كان يفعل "شيباروس" على سبيل المثال – والّذى كان يحرص على المشابهة الدقيقة بين المنحوتة والنموذج الواقعى، بينما كان يرى " ساندوز " فى تلك المشابهة تقليلا من قيمة العمل الفنّى، وتكشف تماثيله عن " المرأة " عن صلة القربى مع إبداع الفنّان الفرنسى الكبير " مايول " خاصّة فى بناء الكتل الرصينة الّتي تفوح بالأنوثة .

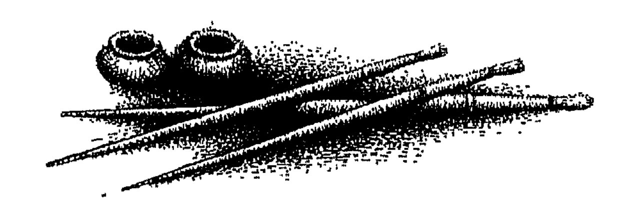
راقصات ساندوز

من أجمل تماثيل "ساندوز" تمثال بعنوان "الراقصة العارية" وهى "مجموعة" أنجزها بين عامى ١٩١٣ ، و١٩١٤ – وإن شئنا الدقّة – مستنسخات ، لا خلاف بينها إلا فى الخامة ، والحجم ، أكبرها ارتفاعه ٦٣ سم وأصغرها ارتفاعه ١٩ سم ، وهى تمثل راقصة عارية ، ضاحكة ، تقف على أطراف قدميها ، فى وضع بالغ الصعوبة ، وزاد من صعوبته التزامه بالنسب الواقعيّة ... الّتى من شأنها أن تنبّه المشاهد إلى ذلك الوثاق الحديدى بين الفنّان ونموذجه الإنسانى الحقيقى ، و ذلك على النقيض من تحريفات البعض الّتى تكشف عن درجة من درجات التحرّر من قيد النموذج الحى ، وسمحت لهم

بتقديم نماذج أكثر رشــاقة و تنوّعـا ، و يبـدو حـرص " سـاندوز " علـى الهيكـل التكوينى لتلـك الراقصـة ، حـرص مـن التقـط جوهـرة لا يريـد التنـازل عنهـا، فيعيدها مـرّات ... وأثنـاء ذلـك خطـر لـه أن يلبـس إحداهـا ثوبـا ، وإمعانـا فـى تحريكها، أدخل شكلا ثعبانيّا ، ليشكّل بحركتـه العضويّـة اللّينـة صـدى للحركـة الرئيسيّة: لجسد الراقصـة ، ولم يتوقّف بالطبع عند نموذج راقصـة واحـدة ، بـل جسّد أوضاعـا أخـرى مثـل تمثـال : "الراقصـة الصغيرة" أنجزهـا بيـن عــامى ١٩١٣ ، ١٩١٥ من الجـصّ ، ارتفاعهـا ٣٥،٥ سـم وهـى مـن أكـثر أوضاعـه صعوبة ، تبدو كما لو كانت تجرى هربا من مداعـب لهـا ، يلقـى عليهـا بشـىء ما، تتفاداه ، بيديها ابتسامة راضية !

حركة الجسد ، والذراعين ، والساقين تشـكّل جميعـا علاقـة بالغـة الحيويّـة بيـن مجموع الكتل وفراغاتها .

و يستعرض " ساندوز " جماليّات جسد المرأة عبر وسائل أخـرى غير الرقص ، منها : إضافة طائر صغير ، يقـف علـى يدهـا الرقيقـة ، المرتفعـة ، ليمتعنا بذلك الانزلاق الناعم من كتلة اليد ، إلى الوجه ، إلى الجسد المسـترخى، ليقـف بنـا عنـد أصـابع قدمهـا اليمنـى ، ومنهـا أيضـا : إضافـة أدوات الصيـد ، ليمتعنا بالمفارقة بين أدوات الصيد الحادّة ، والجسد الرشيق اللّين ، ويذكّرنا فى ذات الوقت بالإلهة " ديانا " .



"ملامح شخصيّة"

مهما بلغت درجة عرى الجسد الإنسانى أو غطائه ، حركته أو سكونه فى تماثيل "ساندوز" فالثابت هو : أجساد سليمة القوام ، ساكنة الوجوه ، مبتسمة فى وقار ... وتدخل تماثيل الأطفال فى السياق لتشيع روحا نقيّة ، تذكّرنا بطفولة " ساندوز " نفسه وتربيته الدينيّة ، وحياته الشخصيّة الّتى اتّسمت بالهدوء العائلى ، والوفرة فى المال والممتلكات ، ولد فى بيئة كانت تعتنى ، بالفنّ ، والدين ، والتجارة ، والده كان صاحب شركة كبيرة لإنتاج المنتجات الكيمائيّة "الخاصّة بالألوان" وعمّ والدته كان الرسّام المعروف "إميل فرانسوا دافيد" ومضت سنوات تكوينه في سويسرا، وباريس ، وروما على أحسن ما يكون من النجاح، وفاز بالعديد من الجوائز وهو لم يزل طالبا بكليّة الفنون الجميلة ، وعرف عنه رخامة الصوت ، وأغراه هذا بأن يلقى دروسا فى الغناء... وفى سنّ العشرين ، بعد استكماله دراسته الكلاسيكيّة ، قرّر أن يكرّس حياته للفنّ، وساعدته والدته فى اتّخاذ هذا القرار، ولم يمانع الأب ، وإن كان يتمنّى ان يدير له ابنه تجارته ... ويبدو أنّ " ساندوز " – داخليّا – لم يكن يرضى – بصورة كاملة – بالانصراف عن مساعدة والده ، فاختار مدرسة الفنون الصناعيّة بجنيف ليقترب من دراسات الفنّ الزخرفى، كان يدرس فى تلك المدرسة: التصوير الزخرفى ، والسيراميك، والجرافيك والمينا ، والرسم على الزجاج ، والنحت فى الحجر ، والنحت فى الخشب . فى نهاية السنة الدراسيّة أى سنة ١٩٠٠ – ١٩٠١ حصل على الجائزة الأولى فى "السيراميك" وحصل فى السنة الثانية على نفس الجائزة و تكرّرت الجوائز... كما فاز فيما بعد بجوائز كبرى منها : الجائزة الكبرى على الجناح الفرنسى فى معرض

Monza بإيطاليا ، كما نال الجائزة الكبرى فى معرض الفنّ الزخرفى ... بالإضافة إلى إنتاجه الضّخم فى مجال الفنّ ، فقد نجح فى استنبات نباتات نادرة، وأسّس سنة ١٩٣٤ شركة لإنتاج ورق التصوير الملوّن .

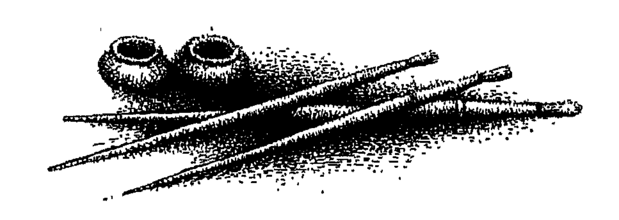
الحيوانات والطيور

على الرّغم من الموضوعات ، والأنواع الفنيّة الّتى مارسها " ساندوز " فقد ارتبط اسمه بالمنحوتات الحيوانيّة ، المستأنسة والمتوحّشة ، والسامّة – كما سبق القول – وفى رأيى أنّ هناك سببين ، أوّلهما خروجه عن الجمود الأسلوبى الّذى ظهر به فى موضوع "المرأة والرجل" وتنوّعت أساليبه – أو بدقّة– الأساليب الّتى استلهمها لموضوع "الحيوان والطيور والأسماك" وهى: التكعيبيّة ، والمستقبليّة ، والمصريّة القديمة .
فمن منحوتاته ... ما التزم معها بقواعد النقل الحرفى ، ومنها ما استعار لها ملامح الأسلوب التكعيبى أو المستقبلى ... الخ ...

من المنحوتات الجميلة الّتى تجلّت فيها مدرسة النحت المصرى القديم، وبما يميّزها من نقاء الكتل، ووضوح المعالم ، منحوتة عن " القطّة " وتذكّرنا منحوتته المسمّاة " المرأة والثعلب " بأحد تماثيل " رمسيس الثانى " وظهرت له منحوتات حيوانيّة أخرى مزدانة بالزخارف والمعادن النفيسة . كما ابتكر أشكالا استعماليّة من الطيور والحيوانات (فرش لمسح الأحذية) ومنح حيواناته وطيوره شيئا لا يستهان به من خفّة الظلّ ... الّتى لا نجدها ، إلا

نادرا، وعلى استحياء ، فى موضوع " الإنسان " . من منحوتاته الطريفة الّتى صمّمها " نافورة القرود " الّتى صمّمها لاحدى الحدائق ، فقد جسّدت قروده الثلاثة المبادئ الّتى تقول : لا أرى ، لا أسمع ، لا أتكلّم ... ومن أشهر منحوتاته مجموعة " الثعالب " وتكشف صوره الشخصيّة عن علاقة حبّ خاصّة بين " ساندوز " وهذا الحيوان اللّئيم ، وإن بدا فى منحوتاته كائنا لا تملك الا أن تحبّه !

أمّا السبب الثانى فى ارتباط اسم " ساندوز " بالحيوانات فيرجع ذلك إلى أنّه استخدم خامات وحجوم تغرى بالاقتناء ، فقد استخدم خامة الصينى « والزجاج ، والبرونز ، وحجوم تقلّ عن قبضة اليد الواحدة ! ... و شاهدت بعضها فى صالونات بعض الأسر الثريّة فى القاهرة .



نورمان روكويل
و فن اللوحة الصحفية ...



قد تعتاد القبح ، واللامبالاه ... واللاإتقان ، ويستدرجك هذا الاعتياد على حالة من البلادة ، لا تكتشف معها قبح ما ترى ، إلى أن تصادفك مصادفة، قد تكون هيّنة ، فتفاجأ بعدها أنّك أفقت إفاقة كاملة ، ولم تعد تحتمل أن تهان إنسانيّتك بأكثر ممّا احتملت ·

وهذا بالضبط ما حدث معى ، عندما وقع فى يدى كتاب الناقد الأمريكى "كريستوفر فينش" "Christopher Finsh" المكرّس لحياة وفنّ الرسّام الأمريكى "نورمان روكويل" "Norman Rockwell" أشهر رسّامى الأغلفة فى القرن العشرين. ضمّ الكتاب ٦٥٩ رسما، منها ١٢٩ لوحة بالألوان ، نشرت على غلاف مجلّة – The Saturday Evening Post ، منذ سنة ١٩١٦ حتّى وفاته سنة

١٩٧٨ . وعلى الرّغم من أنّ " روكويل " معروف في مصر لدى البعض من غير المختصّين في الفنّ – ربّما بعد اللّوحة الشهيرة الّتي رسمها لعبد الناصر على غلاف الـ "Post" في مايو سنة ١٩٦٣ فقد كان للكمّ الهائل من اللّوحات والرسوم المنشورة بالكتاب أثرها في إيقاظي على حقيقة أنّ الغالبيّة العظمى من أغلفة مجلاتنا تجافي الفنّ ، وتزهد في الذوق السليم ، وتنفر من الإتقان ، وتغازل السوقيّة ، وأدهشني ... أنّي لم أحتجّ ، من قبل ، على ذلك !

ولد " نورمان روكويل " في مدينة " نيويورك " سنة ١٨٩٤ ، وكان جدّه لأمّه رساما انجليزيّا يدعى "توماس هل" " Thomas Hill " هاجر إلى الولايات المتّحدة الأمريكيّة بعد الحرب الأهليّة، وكان يأمل أن يفتتح مرسما لرسم وجوه علية القوم ، غير أنّه تخلّى عن مشروعه ، ولم يجد مناصا من التخصّص في رسم الحيوانات. وكان من الطبيعي أن يتأثّر الحفيد برسوم جدّه، وكانت تتّسم بالدقّة والإتقان . على الرّغم من أصوله الإنجليزيّة ، فإنّ رسومه تكشف عن انحياز ، لا لبس فيه إلى رؤية رجل الشارع الأمريكي، اعنى بذلك، الاهتمام بهموم الحياة للمواطن الأمريكي والحرص على وضوح الفكرة ، والالتزام بأسلوب واقعي ، مفعم بالدعابة الناقدة . وكانت أسرة "روكويل" متديّنة رحبّت بالتحاقه إلى جوقة المرتّلين في كنيسة القدّيس لوقا، وبعدها كاتدرائيّة القدّيس " جون " . وكان ميّالا أيضا ، منذ صباه إلى الفنّ، فالتحق بمدرسة " Chase " للفنون الجميلة والتطبيقيّة ، بعدها التحق بمدرسة الاكاديميّة الأهليّة ، ويقال إنّه أكثر التلاميذ تفوّقا في نيويورك ، ورغم ذلك فقد كان يمارس أعمالا متنوّعة ، منها مثلا ، أنّه عمل نادلا في مطعم للأطفال دون أن يكون هناك داع اقتصادي ملحّ . في سنة ١٩١٢ تلقّى أوّل تكليف له برسم كروت معايدة ، وفي سنّ السادسة عشرة رسم كتابه الأوّل "Tell me why Stories" وفي سنّ التاسعة

عشرة أصبح مديرا فنّيا كما رسم العديد من كتب الأطفال والصبية سنة ١٩١٣ رسم مائة رسم توضيحى لكتاب عن الكشّافة ، كما رسم العديد من كتب الأطفال والصبية الأمريكيّين. ويمكن أن نضيف -ما دمنا فى سياق سيرته الذاتيّة- أنّ فى عمره المديد (٨٤ سنة) تزوّج ثلاث مرّات. انفصلت عنه الأولى وافترق عن زوجته الثانية بسبب وفاتها سنة ١٩٥٩، وافترق عن زوجته الثالثة بموته هو شخصيّا سنة ١٩٧٨، وعلى الرّغم من رتابة حياته، نسبيّا فقد وقعت فى حياته هزّات قليلة ، منها أنّ مرسمه قد أتت عليه النيران سنة ١٩٤٣ فلم توقفه الكارثة عن مواصلة الإبداع، كما قام بمغامرة فى أعقاب إعلان الولايات المتّحدة الحرب على اليابان ، بأن حاول الالتحاق بالبحريّة ، ونجح فى أن يصبح مراسلا حربيّا لمجلّة "Post" .

آراؤه فى الفنّ الحديث و فنّه

جاءت شهرته مع أوّل غلاف لمجلّة " Post " نشر فى ٢٠ مايو سنة ١٩١٦ ، وكان وقتها فى الثانية والعشرين من عمره ، كشفت اللّوحة عن براعة فى الرسم الوصفى الدقيق ، والتعبير اللّماح . والميل إلى المفارقات الناقدة . وتلك ملامح ظلّ متمسّكا بها حتّى النهاية . وخصّصت المجلّة فى عددها الصادر فى ١٣ فبراير سنة ١٩٦٠ ملفّا تحدّث فيه " روكويل " عن سيرته الذاتيّة والإبداعيّة، غير أنّه، للأسف لم يتح لى الاطّلاع على ذلك العدد، ورغم ذلك فإنّ لوحة الغلاف الّتى رسمها عن نفسه توحى بمنابعه الفنيّة، وانحيازاته الأسلوبيّة. واللّوحة فى الأصل، شأن لوحات أغلفته، مرسومة

بالألوان الزيتيّة، وهى بعنوان: صورة شخصيّة من ثلاث زوايا. وقد أتاحت لـه المرآة أن يرسم نفسه من زاويتين متعاكستين، أو متكاملتين. أمّا الوجـه الثـالث الّذى نقله عن صورته فى المرآة . فإنّه يختلف كلّ الاختلاف مع الأصل. وكأنّه يريد، بهذا الاختلاف أن يثبّت المسافة الفارقة، والضروريّة، بين الفنّ والـواقع، فعلى الرّغم من التزامه، شبه الحرفى بالأصل الواقعى، فقد قام بتصفيته واختار من عناصره ما يراه جديرا بأن يجسّد تجسيدا ثلاثى الأبعاد، وترك ما رآه ضروريّا لكى يكون فضاء أبيض بياضا صريحا حتّـى يتيح للعناصر النقيضة المجسّدة حضورا مكثّفا. فى جـانب من جوانب "التوال" ألصق أربعة وجوه تشير إلى منابعه الأسلوبيّة. كان أكبرها صورة لوجه الرسّام العظيم "رمبرانت" تليها فى الأهميّة صورة رسّام النهضـة الألمانيّة "دورر" ثمّ لوحة تنتسب إلى الأسلوب التكعيبى ، تليها صورة "فان جوخ" وكأنّه يحيى بهذا الاختيار، الدقّة والانفعال العاطفى، والفكر المتجدّد . ولقد ظهرت آثار أسلوب "رمبرانت" فى العديد من لوحاته أهمّها لوحة بعنوان: " نورمان روكويل فى زيارة إلى طبيب القرية " نشرت على غلاف مجلّته فى إبريل سنة ١٩٤٧ ولوحة "الترخيص بالزواج" سنة ١٩٥٥ ، ولوحة "صالون الحلاقة" سنة ١٩٥٠ ويقوم عنصر "الضوء" فى تلك اللّوحات بنفس الدور الّذى كان يقوم به فى لوحات "رمبرانت" من تركيز على المحاور الرئيسيّة فى التكوين إلى إسباغ درجة من درجات الإبهام الشعرى، وخلق "دراما " باصطدام الضوء المباغت بمساحات العتمة الممتدّة، وإمتاع العين بالأشكال الغارقة فى الضوء والأشكال الغارقة فى الظلّ ومادام قد وضع صورة "دورر" على لوحته فالأرجح أنّه افتتن بدقّته، وهى على كلّ حال ، أحد معالم فنّ " روكويل " . وتقوم اللّوحات على مفارقة ذكيّة ، ففى لوحة " صالون الحلاقة " يختار لحظة خاصّة ، هى لحظة الانتهاء من العمل ، ويغرق فضاء أو مسرح " تعب أكل العيش " فى درجات من العتمة

والظلال . ويفاجئنا فى غرفة بعيدة ، بصفعة ضوئيّة تتناقض تناقضا حادّا مع فضاء القاعة المعتمة المليئة بالتفاصيل والنفايات يظهر لنا من تلك القاعة ثلاثة أشخاص ، يبدو من هيئتهم أنّهم يعيشون لحظات من المتعة البريئة مع أدواتهم الموسيقيّة .

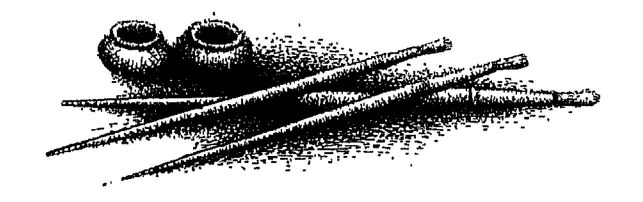
لقد استطاع " روكويل " برباعيّة : " الضوء وفعل العزف " ، والظلال الكثيفة والسكون أن يكثّف إيحاءات أوسع من أن تلمّ بها الكلمات ، وأعمق من أن تتبع نصّا مكتوبا في ذات الوقت .

أمّا آراؤه فى الفنّ الحديث ، فتمثّلها خير تمثيل لوحة "القوميسير" الّتى نشرت فى ١٣ يناير سنة ١٩٦٣ . وفى اللّوحة يوجّه نقدا لاذعا للأسلوب التجريدى باستخدام طريقة يمكن وصفها بتعبير "لوحة داخل لوحة" على غرار التشكل الّذى ابتدعه شيكسبير فى المسرح، وهو المسرح داخل المسرح، وتجلّى ذلك فى رائعة "هاملت". تضمّ لوحة "قوميسير" لوحتين، متعارضتين فى الأسلوب، احداهما يريد لنا "روكويل" أن نتعاطف معها، وأخرى يريد لنا أن ندينها، أمّا الّتى ينحاز إليها ويغرينا بمشاركته إنحيازه فأسلوبها واقعى، والأخرى أسلوبها تجريدى ، يظهر فى المستوى الأوّل ، ويحتلّ المحور الرئيسى لمجمل السطح الملوّن، مشاهد يقف فى انتباه متأمّلا اللّوحة المدانة، والغارقة فى فوضى من الألوان. ويبدو زائر المعرض فى وقفته الجادّة، صورة منّا نحن المشاهدين. وهو بوقفته تلك يدعونا إلى الدخول معه إلى ذلك العالم الغريب، وعقد المقارنة بين عالم اللّوحة العبثى، وبين العالم الواقعى، المنضبط الواضح، وإذا كان هذا رأى "روكويل" فى أسلوب من أساليب الفنّ الحديث، فإنّه لا يدين كلّ أساليب الفنّ على إطلاقها، تكشف عن ذلك لوحة له لمجلة "لوك" نشرت فى ١١ يناير ١٩٦٦، يبدى فيها تعاطفه مع تكعيبيّة

"بيكاسّو" ولم يعترف بإعجابه فى الستّينيات كما يشير تاريخ اللّوحة، بل انّه أعلن هذا الإعجاب بعد رحلته الأولى إلى " باريس " سنة ١٩٢٣، وترجم إعجابه ببعض تيّارات الفنّ الحداثى فى عدد من الاغلفة، كان لها أكبر الأثر فى فزع هيئة تحرير المجلّة ممّا جعله يعجّل بالتراجع عن محاولات التحديث ، وإن لم يتراجع عن إبداء الرّأى فيما يحيط به من أساليب فنيّة ، وأحداث اجتماعيّة ، وسياسيّة ، فى الحياة الأمريكيّة والعالميّة . يعلّق تعليقات تكشف عن وعى عميق وذكاء وحساسيّة ، وميل إلى المداعبة الكاشفة. ولقد عاب عليه بعض النقّاد حرصه على الاستعانة بالصور الضوئيّة ، والواقع أنّ لوحاته تؤكّد أنّ تلك الصور تمثّل بالنسبة له ذاكرة ، ومرجعا مساعدا ، ومثيرا جماليّا وتعبيريّا وليس فى ذلك عيب . وما أكثر المبدعين الكبار الّذين استعانوا بالصور الضوئيّة على هذا النحو ، منهم على سبيل المثال "أوجين ديلاكروا" و"إدجار ديجا" وكان من المستحيل بالنسبة لـ "روكويل" او غيره أن ينفّذ بعض لوحاته بدون الاستعانة بمرجعيّة الصور الضوئيّة، أمثال لوحاته "كلّ حسب ضميره" سنة ١٩٤٣، "صلاة المائدة" سنة ١٩٥١ ، صورة شخصيّة ثلاثيّة سنة ١٩٦٠ ، وزن الجوكر سنة ١٩٥٨ ، القوميسير سنة ١٩٦٢ ، نادى الجامعة سنة ١٩٦٠ .

يحتفل " روكويل " بمسرح أحداث كلّ لوحة ، وتحتلّ الأبنية المعماريّة ركيزة أساسيّة فى ذلك المسرح ، وتكون العمارة ذريعة لرسم جغرافيّة المكان، بما يفيض أحيانا عن حاجة الحدث المحورى. وإذا كان "فيرمير" يحتفل بالعمارة الداخليّة فإنّ "روكويل" يلقى بنفسه، فى معظم الاعمال، فى مشاهد الشوارع، والعمارة من الخارج، ولا يغلق على نفسه أبوابه الداخليّة إلا فى قليل جدّا من اللّوحات، والّتى سبق الإشارة إليها. فى لوحة "نادى الجامعة" اختار

جدارا معماريّا عتيقا، تتوسّطه نافذة شامخة تليق برجال علم. ولم يتوقّف عند احاطة العلماء بهذا المبنى الوقور، بل أراد أن يمهّد بتلك الفخامة، وذلك الجلال المعمارى الطريق إلى مفارقة فاضحة، عرّى بها وقار العلماء ... عندما هزّ وقارهم ، ودفع إلى وجوههم بفضول سعيد، وسمّر عيونهم على اتّفاق بين بحّار شاب ومومس يقفان أسفل نافذتهم. ويواصل الإمساك بالمتناقضات فى لوحة بعنوان "ضبط عجلة السيّارة" فى قمّة اللّوحة، وهى فى ذات الوقت قمّة ربوة، ينهض أو يتّكئ عليه كوخ "مهلهل" يجلس صاحبه فى استرخاء محاط بممتلكاته الهزيلة: بضع قطع من ملابس داخليّة قديمة، وبضع عنزات، ويافطة مكتوب عليها "ممنوع التعدّى" ويتطلّع فى شماتة إلى قاع اللّوحة، حيث توجد فتاتان جميلتان، تنبطح إحداهما أرضا لتستبدل إحدى عجلات سيّارتها بأخرى. اللّوحة انقلابيّة، فمن يحتلّ قمّة المجتمع يأتى موضعه فى القاع، ومن يعيش فى هامش المجتمع يحتلّ قمّة اللّوحة وليس بين بشر اللّوحة إلا النفور والشماتة والمهانة . إنّ " روكويل " ليس إشتراكيّا بالطبع ورغم ذلك فقد نجح بحسّه الإنسانى الصادق فى إدراك أنّ مجتمع الطبقات لا يفرز إلا الحقد والعداء. وفى لوحة "قطار الضواحي" يكشف عن تناقض آخر، بين الزحام وعجلة المسافرين أثناء انتظارهم لقطار لا نراه ، وبين مشهد خلفى خال إلا من شبح إنسان واحد ، يحيطه زحام من السيارات الخاصّة . وتعبّر اللّوحة عما يصنعه الزحام فى سلوكيّات الناس .



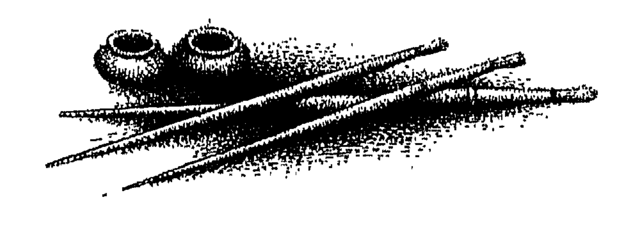
الفتاة و المرآة

شغلت " المرآة " حيّزا لافتا فى فنّ التصوير، وأعانت المبدعين على اكتشاف البعد الرابع كما ألهمت بعضهم بكشوف أسلوبيّة جديدة مثل "التكعيبيّة". وإذا كانت المرآة قد ارتطبت بالبحث عن البعد الخفى، فقد ارتبطت فى ذات الوقت بالمرأة، وكان من الطبيعى أن تحتلّ تلك الثنائيّة ركيزة محوريّة عند كثير من المبدعين، من أهمّهم :

- المصوّر الفلمنكى "جان فان إيك" (١٣٧٠ - ١٤٤٠) ولوحته بورتريه أورنولفينى وعروسه .
- المصوّر الأسبانى "فيلاسكيز" (١٥٩٩ - ١٦٦٠) ورائعته "وصيفات الشرف".
- المصوّر الفرنسى "آنجر" (١٧٨٠ - ١٨٦٧) ولوحته "أمام المرآة".
- المصوّر الدنمركى "إكرسبرج" "Eckersberge" (١٧٨٣ - ١٨٥٣) ولوحته "سيّدة فى المرآة".
- المصوّر الأسبانى "بيكاسّو" (١٨٨١ - ١٩٧٣) وسلسلة لوحاته الّتى تضمّ المرأة والمرآة.

وإنضمّ إليهم "نورمان روكويل" بلوحته "الفتاة والمرآة" الّتى نشرت فى ٦ مارس سنة ١٩٥٤، وتعدّ هذه اللّوحة من أرقّ لوحاته، وهى تمثّل صبيّة صغيرة، بقميص نوم شقيقتها - على الارجح - وتظهر صورة الممثّلة الأمريكيّة الفاتنة "جين رسل" على فخذها، تحيطها أدوات التجميل، بينما ظهرت عروستها ملقاة فى إهمال على الأرض . تتطلّع الصغيرة إلى وجهها الرقيق فى

المرآة. وتقوم المرآة بدورها المزدوج التقليدى، وهو الإيحاء بأنّنا أمام عالمين: عالم الواقع الّذى نشاهد فيه الفتاة من الخلف، وعالم الخيال، أو الصورة المنعكسة على المرآة. ولأنّ "روكويل" لا يريد لنا فى هذه اللّوحة أن نشتّت انتباهنا، يختلف مع نفسه قليلا، ويلغى التفاصيل غير الضروريّة، بإغراقها فى حياد الدرجات الداكنة. وعلى الرّغم من قدرات "روكويل" الهائلة فى متابعة درجات النور والظلّ وعلى الرّغم من وعيه بأنّ درجات الصورة المنعكسة تظهر فى التصوير الضوئى مغايرة للأصل، فقد تسامح معها هذه المرّة لكى يحقّق وحدة اتّصال بينهما، وقد تحقّق الاتّصال بالفعل بين الفتاة/الأصل، والفتاة/الصورة بواسطة القميص الأبيض المحلّى بالدنتيلا.

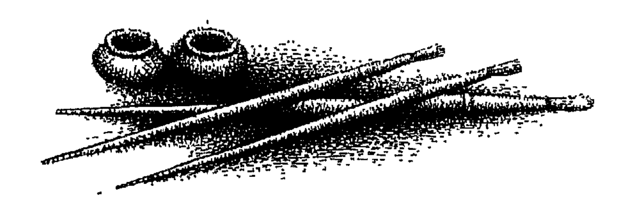


الفنّان فان جوخ
و لوحة "آكلى البطاطس"



ولد الفنّان الهولندى فان جوخ فى ٣٠ مارس سنة ١٨٥٣ وكان والده قسّيسا، وكانت الأسرة تنتمى إلى مذهب كلفان اللاهوتى الفرنسى البروتستانتى، وهو مذهب لا يعترف بسلطة الأساقفة، ودفعه هذا عندما صار هو نفسه قسّيسا، الى تحطيم كلّ الأطر المصطنعة للمجتمع وسرعان ما دفع ثمن موقفه الإنسانى من عمّال المناجم ... عندما تخلّى لهم عن كلّ ممتلكاته ... وكان – بالطبع – الطرد من الوظيفة وتوفّى فى ٣٠ يوليو سنة ١٩٨٠ – كما هو معروف من أثار قذيفة أطلقها هو على نفسه يأسا من الحياة، وبين التاريخين عاش حياة عاصفة، وتاريخا مليئا بالألم والإبداع، وهي حياة صارت معروفة لكلّ النّاس، بسبب الأفلام السينيمائيّة والتليفزيونيّة وعشرات الكتب ومئات المقالات الّتى تناولت حياته، وركّزت على جوانبها المأساويّة، الإحباط الدائم

الفلاحين يستحقّون بجدارة أن ياكلوا الثمار الّتى تعبوا من أجلها . كما أردت أن يفكّر المشاهد فى نوع من الحياة اسهم بطريقة ما، فى تحضّر البشريّة.

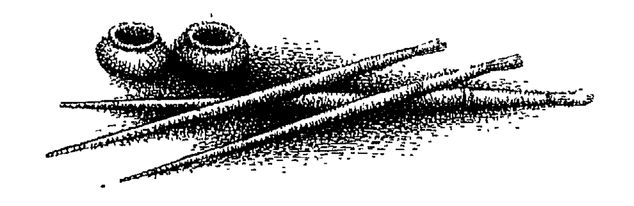


واحد، بل لاسباب عديدة، لذا اظنّ أنّ تلك الأسباب الأربعة وراء ذلك العمل المجنون.

ولو تركنا تلك الأحزان الشخصيّة جانبا، فسنجد أمامنا فنّانا مخلصا لفنّه، أشدّ الإخلاص. صحيح أنّه لم يدرس الفنّ دراسة منهجيّة منتظمة، غير أنّه كان يثقّف نفسه بنفسه، وكان يدرك أنّ هضم تراثه الفنّى هو بداية الطريق. وتعكس لوحاته الأولى تأثرا بالمدرسة الهولنديّة وبشكل خاص "رمبرانت" وكان شديد الاعجاب بـ "ديلاكروا"... أمّا "ميليه" فقد كان مفتونا به، وفى خطاب لشقيقه وصف "ميليه" بأنّه الأبّ والقائد للمصوّرين الشباب، وأنّ الفضل يعود إليه فى فهمه وحبّه لكلّ ما يعرف ويحبّ فى الفنّ. وقد تعرّف على عدد من الفنّانين التاثيريّين دون أن يسمح لنفسه بمتابعة أسلوبهم، وفى خطاب إلى شقيقه قال بوضوح: "إنّ هناك مدرسة للتأثيريّين، فيما اعتقد، غير أنّنى لا أعرف عنها الشيء الكثير". وإن شارك التأثيريّين عشقهم للرسوم اليابانيّة وخاصّة رسوم "هوكوساى" و"هيروشيج" وقد ظهرت نتيجة هذا التماس الخلاق فى العديد من لوحاته. وتعكس لوحة جامعى البطاطس عن تأثّر واضح بمنهج رمبرانت فى الضوء واللّون . استعار " فان جوخ " الجوّ اللّيلى لرمبرانت، والإضاءة ذات المصدر الثابت الّذى لا يخلو من حزن . تضمّ اللّوحة أسرة من الفلاحين يلتفّون حول مأدبة العشاء. ولقد أجرى "فان جوخ" دراسات تبلغ العشرات لوجوه الأسرة الواجمة.

وقال "فان جوخ" عن هذه اللّوحة: أردت أن أعطى الاحساس بأنّ هؤلاء البسطاء الجالسين تحت ضوء لمبة الغاز يأكلون من محصول ارضهم، كما أردت أن أمجّد بصورة غير مباشرة قيمة العمل اليدوى، معترفا بأن هؤلاء

الفلاحين يستحقّون بجدارة أن ياكلوا الثمار الّتى تعبوا من أجلها . كما أردت أن يفكّر المشاهد فى نوع من الحياة اسهم بطريقة ما، فى تحضّر البشريّة.



أنطوان مايو
بين فينوس ... ولاعبى الورق !



التقيت بلوحاته لأوّل مرّة فى "باريس": فى يناير سنة ١٩٨٥، فى قاعة "آلان بلونديل"، القريبة من بيت الثقافة العالمى المسمّى "مركز بومبيدو". وشعرت للوهلة الأولى، بأنّ قرابة ما تربطنا، على الرّغم من أنّ لوحات معرضه كانت تستلهم المنحوتات الإغريقيّة، بأسلوب أقرب إلي "السرياليّة". وأذكر أنّنى تساءلت يومها عن سرّ تلك القرابة : هل هى ألوان البحر الأبيض، وأنا ابن بحر؟.. هل تتمثّل تلك القرابة فى الضوء الساطع الّذى نلتقى به مع شمس مصر ؟.. وقبل أن أغرق فى الأسئلة طلبت "الكتالوج"، وما كادت عيناى تمسكان بأوائل السطور حتّى فرحت بنفسى!.. وسالت مديرة القاعة عن هذا القريب الّذى ولد فى مدينتى "بور سعيد"، وانتقل بعدها مع والده، الّذى كان يعمل مهندسا بشركة قناة السويس، إلى "الاسماعيليّة"، وعاش فى الاسكندريّة

طالبا فى الكليّة اليسوعيّة .

ليته يكون واحدا من تلك المجموعة الّتى تجلس فى ركن، يتبادلون حديثا ضاحكا، فأنا أحبّ أن أتعرّف على النّاس وهم فى حالة معنويّة طيّبة! قالت المديرة باقتضاب : جاء الفنّان يوم الافتتاح، وانصرفت لحالها. وانصرفت بدورى إلى تأمّل لوحاته، ولاحظت صورته الشخصيّة على حائط مكتوب تحتها: "تكريم مايو لبلوغه الثمانين"، وعندما عدت للكتالوج للاطّلاع على ما به من مادّة علميّة وجدت إجابة على " بعض الأسئلة " وأسعدنى أن يقام له معرض آخر، بعد رحيله، بالقاهرة بقاعة الهناجر، حول مجال واحد من مجالات أنشطته الفنّية، وهو "تصميم ملابس" فيلم "أرض الفراعنة".

ملامح من حياته

ولد "أنطوان مالياراكيس مايو" سنة ١٩٠٥ من أبّ يونانى وأمّ فرنسيّة. أراد له والده أن يصبح مهندسا مثله، وأراد الإبن أن يكون رسّاما، غير أنّه تظاهر بالموافقة حتّى لا يعرقل الأب سفره إلى "باريس" سنة ١٩٢٣. وهناك تعرّف على فنّانى "الداديّة" و "السرياليّة" أمثال "أندريه بريتون" و"تزارا" و"بيكابيا" و"تانجى"، وانغمس فى عالم الفنّانين فى "مونبارناس"، وعالم السرياليّين بشكل خاصّ، دون أن ينتمى إلى أيّة جماعة ، فقد كان حريصا على أن يكون مستقلا.

وعندما اكتشف والده الحقيقة قطع عنه النفقة. ويصف "مايو" حالته بقوله: "عشت عامين لا أكاد أرى خلالها ورقة من فئة الخمسين فرنكا" يقصد الفرنك الفرنسي القديم" وكنت أيامها اذهب إلى كلّ مكان سيرا على الأقدام، وقد خفّف عنّي تلك المحنة أن تعرّفت على بعض العاملين في الفنادق الكبرى، وكانوا يمدّونني بما لديهم من طعام فاخر!".

ويعلّق "مايو" على كساد الثلاثينيّات بقوله: "مع مجيء الأزمة تعقّدت المواصلات. في ظرف عام واحد امتلأت "باريس" بالعاطلين، ولم يعد الأمريكيّون والأجانب يظهرون إلا نادرا، ولم تعد أماكن اللّهو أكثر من أماكن للوداع"... و... "لقد تغيّر كلّ شيء في "باريس" بما فيها أنا شخصيّا. ولم يعد هناك حديث عن الرسم بل السياسة، وانقسم الأصدقاء القدامى: صار السرياليّون تروتسكيّين، وشكّل "بريفير" جماعة "أكتوبر"، بينما غرق "روجيه جيلبير - ليكونت" في الإدمان". وبعد كفاح أقام معرضا شخصيّا، لكن... للاسف... أقيم المعرض قبل إعلان الحرب العالميّة الثانية بثمانية أيّام، ففشل المعرض. وأعلن محافظ "باريس" أنّ الحياة الفنّية قد انتهت. ويعلّق "مايو": لم أستطع أن أرسم أثناء الحرب إلا مشاهد الصيّادين، لأنّ غيرهم من البشر كانوا يفزعونني بوجوههم المفعمة بالقلق. كان كلّ النّاس منشغلين بالبحث عن بيضة أو زجاجة زيت".

على الرّغم من الكميّة الهائلة من اللّوحات الّتي تركها "مايو" فإنّ الّذي حقّق لاسمه ذيوعا كان تصميماته للديكور والملابس لمسرحيات شكسبير وتشيكوف وغيرهما من كبار المؤلّفين، وشارك في تلك الأثناء "بريفير"

و"ترونير" فى بعض الأفلام السينمائيّة. وعندما انتقل إلى "روما" سبقته شهرته كمهندس "ديكور" وعلى الفور دعى للإسهام فى أعمال مسرحيّة وسينيمائيّة. وهكذا يعود من جديد إلى "الهندسة"...

المرحلة المصريّة

لم أجد من المراجع ما يضئ مرحلته الفنّية فى مصر، سوى خطاب وحيد أرسله إلى الفنّان المصرى المعروف "مينا صاروفيم" بتاريخ ١٧ فبراير سنة ١٩٨١ من روما ، يشكره على أنّه أنقذ قليلا من لوحاته الّتى تركها بمصر ولا يعرف عن مصيرها شيئا. ولحسن الحظّ ... كان قد صوّرها "فوتوغرافيّا"، وأرسلها إلى "مينا صاروفيم". الّذى أثار دهشتى هو إقامته معرضين بمدينة "الاسماعيليّة" أوّلهما أقيم سنة ١٩٣٢، والثانى سنة ١٩٣٩ ولم يحفل به، حسب علمى ، أحد من النقّاد المصريّين، أو النقّاد الأجانب المقيمين بمصر. ولم يذكر هو نفسه، فى سيرته الذاتيّة عن شبه علاقة، أو حتّى معرفة، بكبار فنّانى الاسكندريّة أمثال: جورج صبّاغ، ومحمّد ناجى، ومحمود سعيد. كلّ ما ذكره عن الاسكندريّة قوله: "املك ذكريات حلوة عن ذلك الظلّ الكثيف الّذى كانت تلقيه شجرة التين البنغالى الّتى احتلّت جزءا من فناء الكلّية اليسوعيّة . كنت أتزحلق مرتعدا على فروعها!" ... ورغم ذلك فإنّ قليلا من لوحاته الّتى رسمها فى مصر تكشف عن اقتراب من أسلوب "محمود سعيد" خاصّة فى لوحة "السودانيّان" الّتى رسمها سنة ١٩٣٥. هل جاء ذلك مصادفة أم عمدا؟.. لا أستطيع القطع بشيء. ربّما تأثّر بمحمود سعيد فى تلك المرحلة، أو تأثّر

بالمصدر المشترك وهو النحت المصرى القديم، حيث الانصراف عن ثرثرة التفاصيل والاكتفاء بما هو جوهرى وضرورى فى العمل الفنّى، والاحتفال بالعالم الداخلى للنموذج . وإذا كان ذلك احتمالا، فإنّ الرّاجح هو تأثّر "مايو" بـ "بيكاسّو" فى مرحلته الزرقاء، وتأثّره بالوجوه "الهلينيّة". أهمّ ما يلفت النظر إلى لوحاته المشار إليها هو ظهور مفردات ستحتلّ مركز البطولة فى لوحاته. أعنى: مفردة الأيدى، وستبقى صفة جوهريّة من الوجوه هى: النظرة الاستبطانيّة ، الحالمة. وتترك لوحة "سودانيّان" شيئا للمستقبل هو: روح الدعابة والاهتمام بالحقائق اليوميّة. أمّا على مستوى الأسلوب الفنّى فإنّه يمكننا الحكم بأنّ عديدا من لوحات تلك الفترة تنتمى إلى ما يمكن وصفه بـ "الأكاديميّة المحرّفة" أى الّتى تنقل الواقع بتصرّف. ويغلب على ألوانه الاعتدال والهدوء.

أمّا المجموعة الثانية الّتى رسمها فى مصر فكانت سنة ١٩٥٦، واقتصرت على مناظر خلويّة فى الاسكندريّة و الإسماعيليّة، والأقصر وأسوان. ويتناقض أسلوبيّا بهذه المجموعة مع المجموعة السابقة ، لا من حيث اختلاف الموضوع، بل من حيث البناء الفنّى والتلوين، ففى تلك المجموعة يقوم اللّون بالبطولة الأولى والأخيرة، ويبدو تأثّره بمرحلة "ماتيس" المسمّاة "الانشطاريّة" "Divisionisme" واضحا ، والانشطاريّة هنا لا علاقة لها بالذرّة، بل باللّون، والمقصود بها هنا تفتيت الألوان المختلفة الى لمسات قصيرة، ويتمّ التلوين فوق مسطّح اللّوحة بدلا من "الباليت" للاحتفاظ بطزاجة، وإشراق اللّون، وتشبه لمسات "مايو" قوالب من الطوب، وسوف تتطوّر تلك التجربة، وتتوحّد مع نقيضها فى لوحات تحتفل بالكتلة قدر احتفالها بالطبقات اللّونيّة الكثيفة.

المرحلة الاوروبيّة

ابتدات مرحلته الأوروبيّة بالسفر إلى "باريس" والالتحاق بمدرسة الفنون الجميلة سنة ١٩٢٣، واستمرّت تلك المرحلة بين "باريس" و"روما" إلى أن توفّى سنة ١٩٩٠. ارتبط وجوده فى "باريس" بالاندماج فى الجماعة "الداديّة" ثمّ "السرياليّة" والاقتراب الحميم من رائدى هذين الاتّجاهين: "تزارا" و"بريتون" وصادق عددا من كبار المفكّرين والروائيّين والشعراء أمثال : "البير كامى" و"هينرى ميلر" و"ديمترى أناليس". وإشترك الأربعة فى تقديمه فى كتاب تكريمى تحت عنوان جانبى "خمسون سنة من الرّسم" وعنوان رئيسى "مايو – ألعاب الأيدى بين الأخيار والأشرار" وهو مقطع من قصيدة لـ "برفير" ويتحدّث فيها بلغته الواضحة، البسيطة والعميقة، فى ذات الوقت، عن عالم "مايو" الفنّى، وعن عالم لاعبى الورق الّذين احتفى بهم فى لوحاته.

على الرّغم من حرصه على الاستقلال فإنّ من إحتكّ بهم من أفراد وجماعات قد تركوا تأثيرهم فى فنّه، أكثره كان فى القشرة الخارجيّة، ففى رسومه بالحبر الصينى ، ولوحاته الملونّة بالألوان الزيتيّة بعض "الاستعارات"، و"الاستلهامات" من الأسلوب السريالى ، ومن "ماجريت" على وجه الخصوص، وهو أكثر الرسّامين ميلا للرصانة الكلاسيكيّة ، وأقربهم إلى الأسلوب الرمزى. لو تجاوزنا القشرة إلى طبقة تحتيّة لاكتشفنا مساحة فاصلة بين اللّوحة "السرياليّة" ولوحة "مايو"، فاللّوحة "السرياليّة" تحتاج ، فى فكّ شفرتها، إلى عون "علم النفس التحليلى"، بينما تكشف رموز "مايو" عن نفسها ، فى معظم الأحوال، من داخل بنائها، وهو بناء مسرحى يكشف عن هويّة صاحبه للوهلة

الاولى: فمـا أكـثر المنحوتـات الهلينيّـة الّتـى تطالعنـا فـى تجلّياتـه ثلاثـة: وجـوه حجريّة، أقنعة، وجوه حقيقيّة. تفترق أحيانا وتلتبس أحيانـا اخـرى. فـى رسـومه الزيتيّة شبح ابتسام. وفى رسومه الخطّيـة ابتسـام صريـح لكـن... لا تنخـدع!.. فهو يلطّف ، ويخفّف بابتسـامة من وقع الارتطام بفلسفته العبثيّة الّتى تـرى أنّنـا نعيش فى وجود مشكوك فى مصداقيّته . لا أمل فيه. ففى لوحة "ممرّ" لا نشاهد ممرّا ، ولا ثغرة واحدة للنفاذ خلالها إلى الجانب الآخر. تواجهنا بحسم كتلة من الأغصـان الجرداء الشـائكة، محشـوّة ثغراتهـا بالأحجـار الثقيلـة، ولا سـبيل إلـى زحزحة شىء من مكانه إلا اذا استعد من يحاول ذلك إلى وقـوع زلـزال يكـون هو نفسه ضحيّته بغير شكّ !! أمّا لوحـة "أقنعة تلبس أقنعة" فعنوانها يصف بدقّـة موضوعها، ويؤكّد الفكرة الأساسيّة وهى غياب الحقيقة الدائـم. وتمتلـئ لوحـات "مـايو" بتحـوّلات "كفكاويّـة"، وإن اتّخـذت خـطّ سـير مغـايرا، فبدلا مـن طريـق التحوّل من إنسان إلى كائن أدنى ، تتحوّل الكائنات الحيّة، سواء الأعلى منها أو الأدنى، عند "مايو" إلـى مسـوخ حجريّـة. ففـى لوحـة لقـاء تتحـوّل الطيـور إلـى منحوتات حجريّة، تلتقى أو بمعنى أدقّ ترتطم بالفضاء... والنتيجة يمكن تخيّلها ببساطة(!)

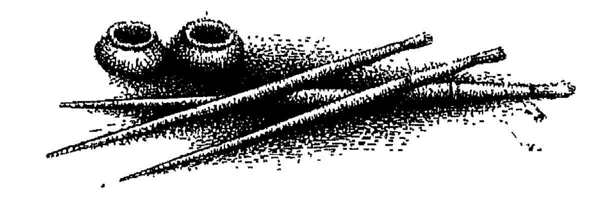
ويميل "مايو" إلى عالم الصمت، وإن كـان صمتـا مشـحونا بمـا يخيـف. وهو لا يكتفى بتكميم الأفواه، بل يكبّل الأجساد الحجريّة أحيانا بالحبال، كما فـى لوحة "بياض"، ولم تفلت لوحة "الطبيعة الصامتة" من التأكيد على فكـرة أنّ كـلّ شىء إلى زوال، كما فى اللّوحة الّتى رسمها سنة ١٩٧٥، وهى تضـمّ سلطانيّة مهشّـمة، وشاكوشـا: (السـبب و النتيجـة) كمـا تضـمّ سـلطانيّة سـليمة، وبيضتيـن سليمتين تنتظران نفس المصير!

أصابع اليدين

تأتى الأيدى والاصابع مكمّلة للحالة التعبيريّة للوجوه، فى معظم لوحات فنّانى "الصورة الشخصيّة"، بينما تحتلّ الركيزة المحوريّة فى كثير من لوحات "مايو". تشبه الأصابع، عنده، كيانات أخطبوطيّة. تنتشر فى كلّ اتّجاه. تختلق تلال الأحجار بحثا عن فريسة مجهولة - كما فى لوحة "الباحث" - وتتمرّد بهيئتها العدوانيّة على النوايا الطيّبة - أحيانا - للفنّان ذاته! كما فى لوحته شهر العسل. صحيح... هناك التحام بين أصابع عاشقين، ولكن ما أشبه ذلك الالتحام باشتباك وحشين ، يضغطان ضغطا كثيفا على بيضات لا مفرّ من تهشّمها!.. وتنهض الأصابع حاجزا ثقيلا أمام وجه حالم جميل - كما فى لوحة "الستارة الحمراء". وشاركت الكرات البيضاء والبيض والأصابع فى القيام بأدوار بهلوانيّة، استلهمها "مايو" من صعاليك "الورقات الثلاث" ولاعبى البيضة والحجر. و هو لا ينقل عالم الصعاليك نقلا حرفيّا، بالطبع، بل يستنطقه لوحات تعبّر، بدقّة، عن عالمه الباكى فى الاعماق، المبتسم على السطح على الإنسان والزّمن. غير أنّه يسترخى أحيانا عند منطقة الدعابة للدعابة. ولم يبخل على الأقدام بدور مرموق، وإن كان دورا وحيدا - تقريبا - وهو القمع، والسحق، والاحتقار!

يميل "مايو" فى رسومه الملوّنة إلى تجسيم الأشكال، وتلخيصها من التفاصيل، بينما يأتى سطح لوحاته محمّلا بطبقات كثيفة من اللّون، وزاهدة فى التنوّع، بلمسات أقرب إلى ندف القطن، ويأتى البناء تابعا لانحيازه إلى القصّ. ففى لوحة "الشيطان" يطلعنا على كلّ عناصر "الحكاية"، ويعفينا بذلك من إحالة

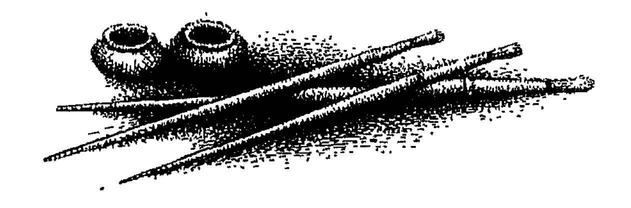
اللّوحة إلى شىء خارجها لكى نفهمها، ففى اللّوحة نشاهد جدارا قديما قد تهدّم ومن كوّة، يطلّ علينا منها وجه فتاة جميلة، تغرينا بحسنها، وتتكرّر ثنائيّة (الفعل والفاعل): الفاس والكوّة. ويتكرّر رمز "النافذة" الّتى تفصل بين مشهدين: مشهد أمامى، ومشهد خلفى ينسجان معا مشهدا مسرحيّا مقروءا. إنّ مثل هذه اللّوحات تنتمى إلى نصّ أدبى مكتوب أو متخيّل، تستخدم بناء فنّيا لها لهذا تبتعد لوحات "مايو" عن أسس التصميم كما نعرفها فى عصر الإحياء، وان كانت لوحاته – بالضرورة – تخلق لنفسها توازنات مختلفة، مستعارة، على الأرجح، من التكوينات السينمائيّة الّتى تعتمد على الحركة ... وإن جائت الحركة فى لوحات "مايو" تقريريّة، ففى لوحة "اللّغز" نشاهد شابّا وفتاة مسخا حجرا، تسعى أطراف أناملها للتلامس، على النّحو الّذى حدث مع موضوع "مايكل أنجلو" المسمّى بـ "خلق آدم" فى قبّة "السكستين" بالفاتيكان. التقطهما، وهما لا يزالان جزئين من تلّ حجرى، ويتّجهان إلى التحوّل إلى الطبيعة البشريّة. وتقوم لمساته القطنيّة فى الإسهام فى توتّر سطح اللّوحة. وهو لا يفتّت اللّون شأن "التنقيطيّين" أو "الانشطاريّين"، بل يفتّت اللّمسات ذاتها، ويضحّى برشاقتها، من أجل اعطائنا حسّا حجريّا مشكوكا فى أمره. وبالنسبة لى فقد أحسست أنّ علاقتى بلوحاته صارت فى أحسن حال، عندما تخلّص من الطبقات العجينيّة الملوّنة، ورسم مباشرة بالحبر الصينى والأسنان الملوّنة، ولم يكن فى حاجة لمراجعة دفقاته التعبيريّة التلقائيّة .



تعليق البير كامى

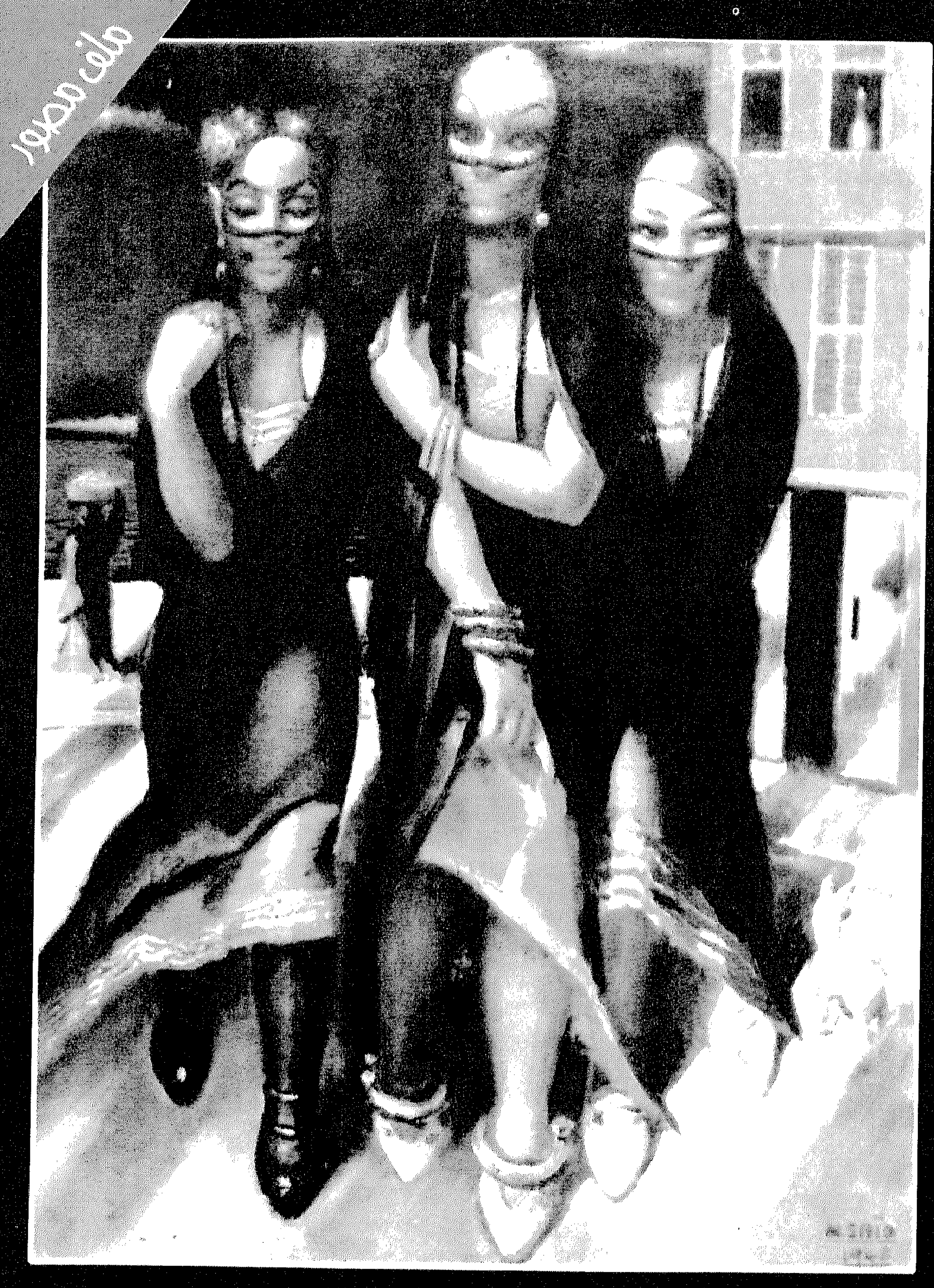
علّق "البير كامى" على فنّ "مايو" بقوله :

السلام هو أن نحبّ فى صمت ، لكن ... لأنّه لا مفرّ من الكلام ، عندئذ يتحوّل كلّ شىء إلى جحيم ! إلا أنّ الجمال، بعد فترة، يعيد الصّمت من جديد، إلى الأفواه: هنا يتألّق "مايو".









بنات بحرى : محمود سعيد



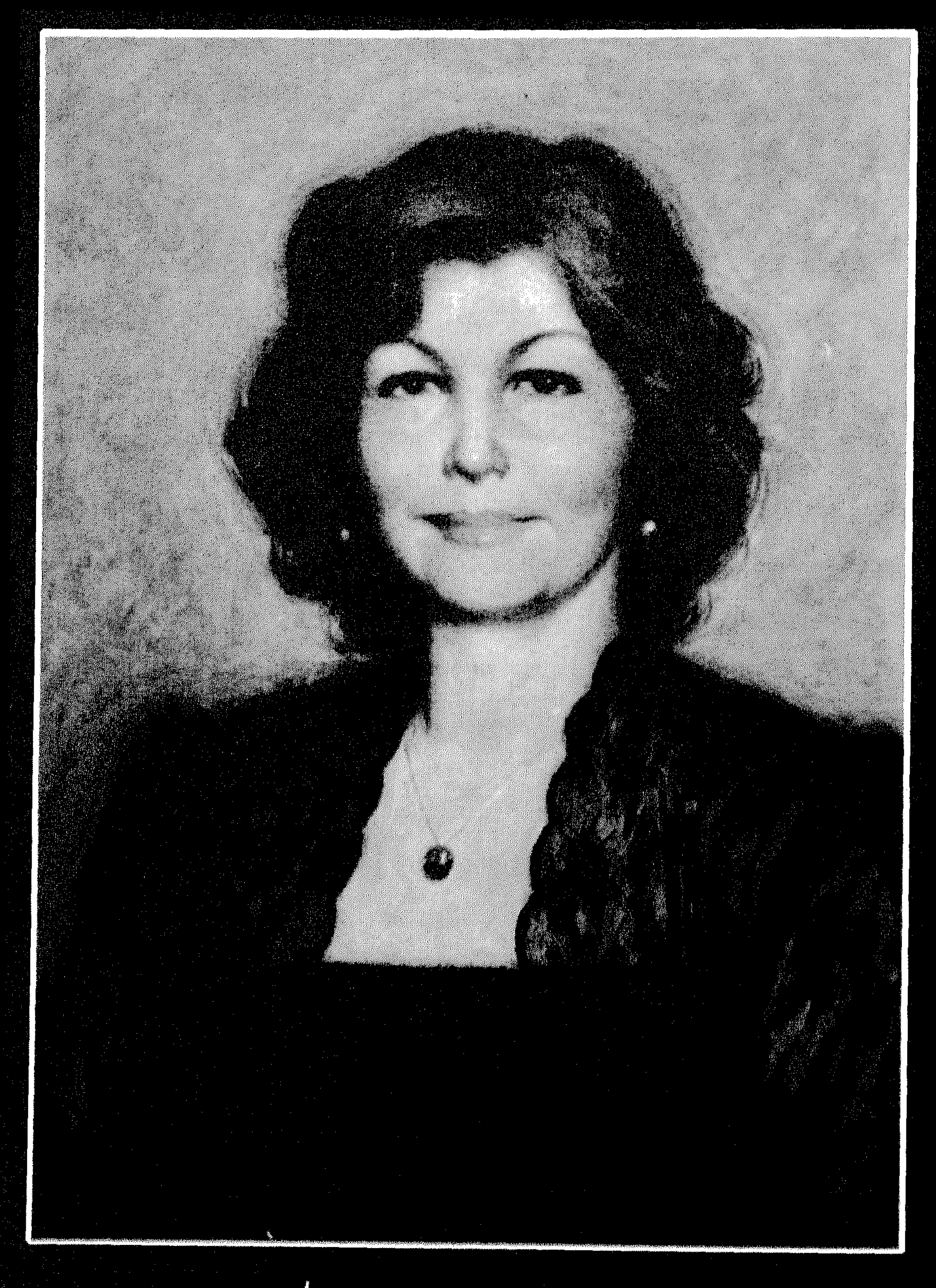
رقصة سودانية : راغب عياد



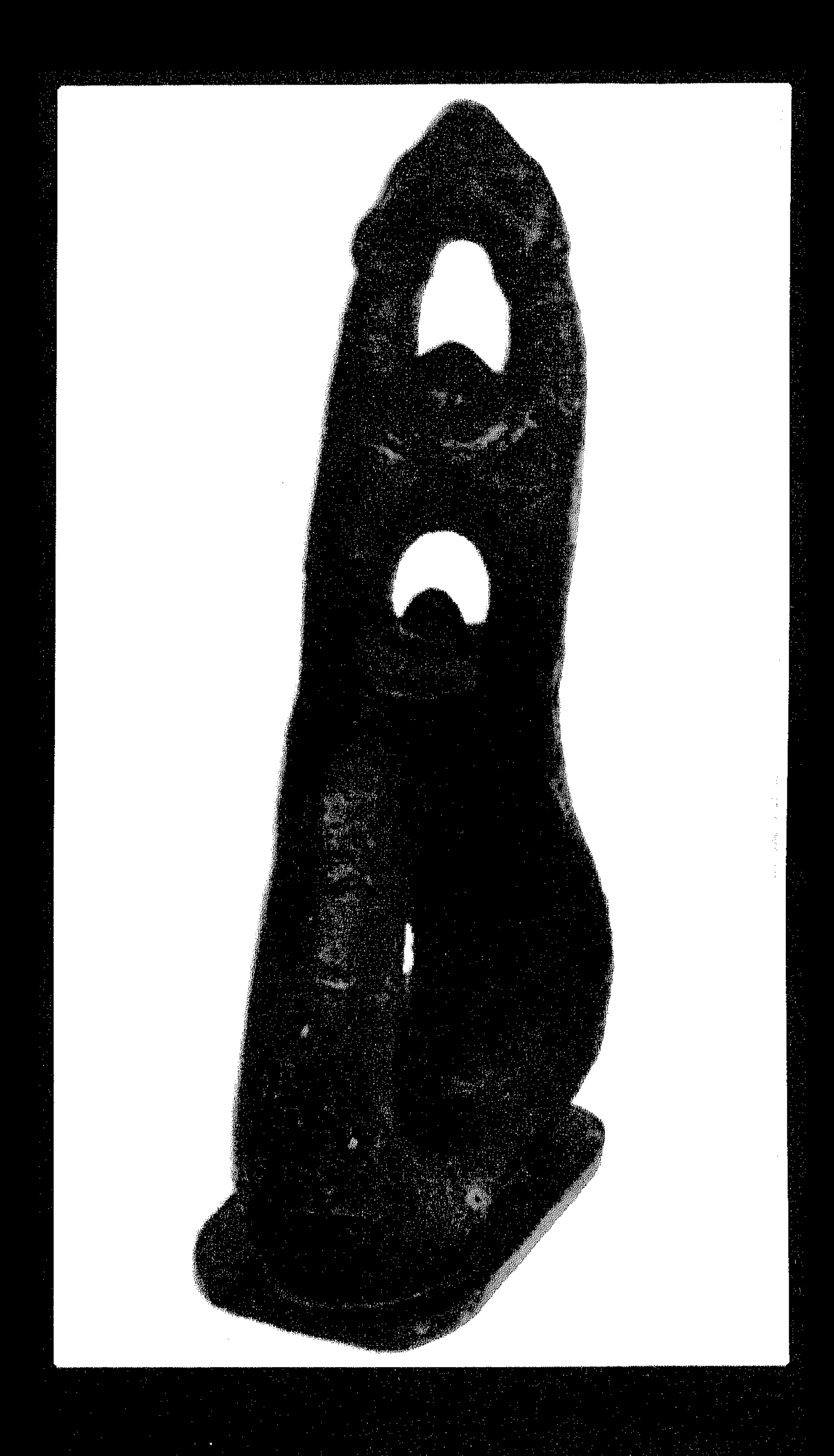
فتاة ريفية : يوسف كامل



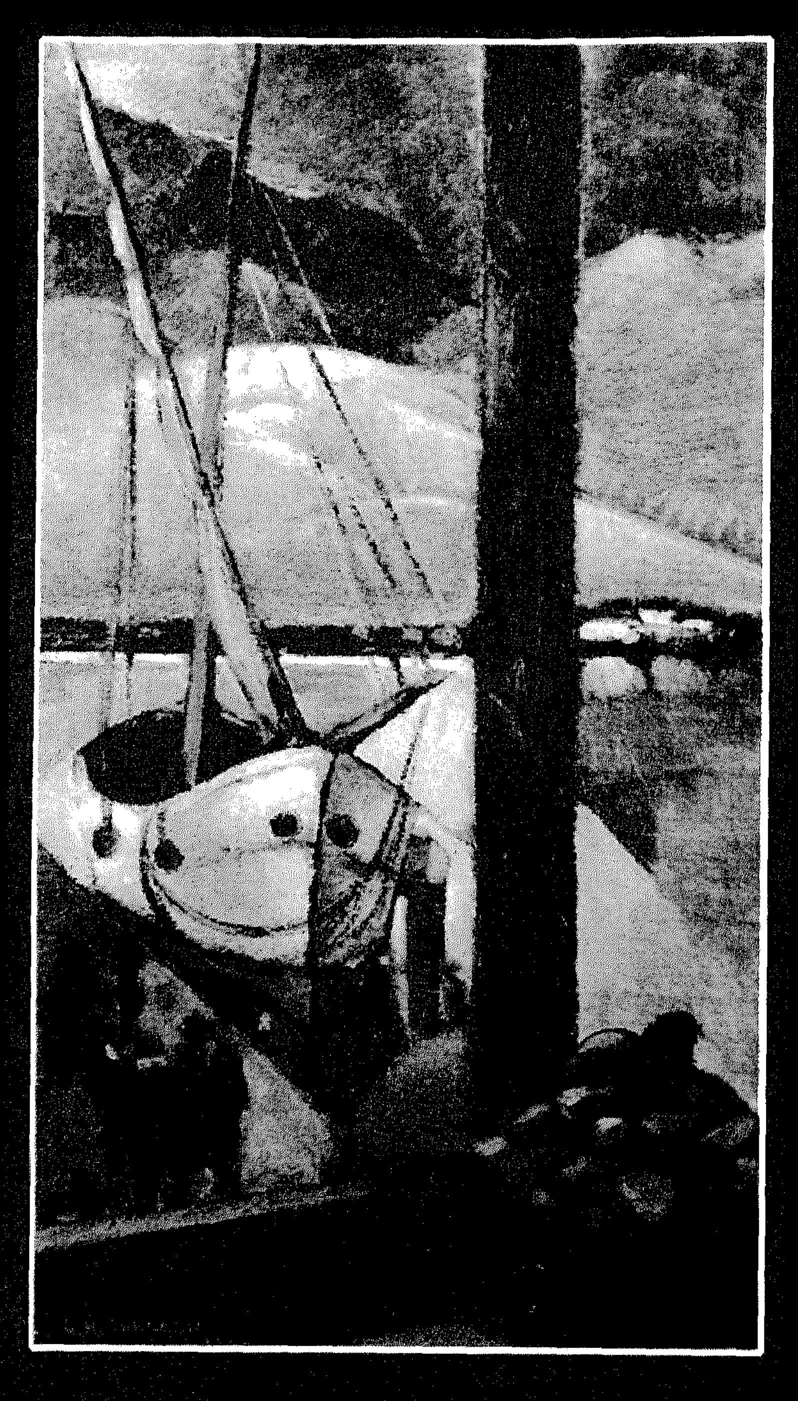
عازفة العود : أحمد صبرى



وجه سيدة : حسين بيكار



أمومه : جمال السجيني



نافذتي في بلوماتاغ : جورج صباغ



في ظلال القهر : داود عزيز



بيوت : موريس فريد



حروفيات : أبو خليل لطفي



منظر حروفی : محمد حجی



الضيف : فائق حسن



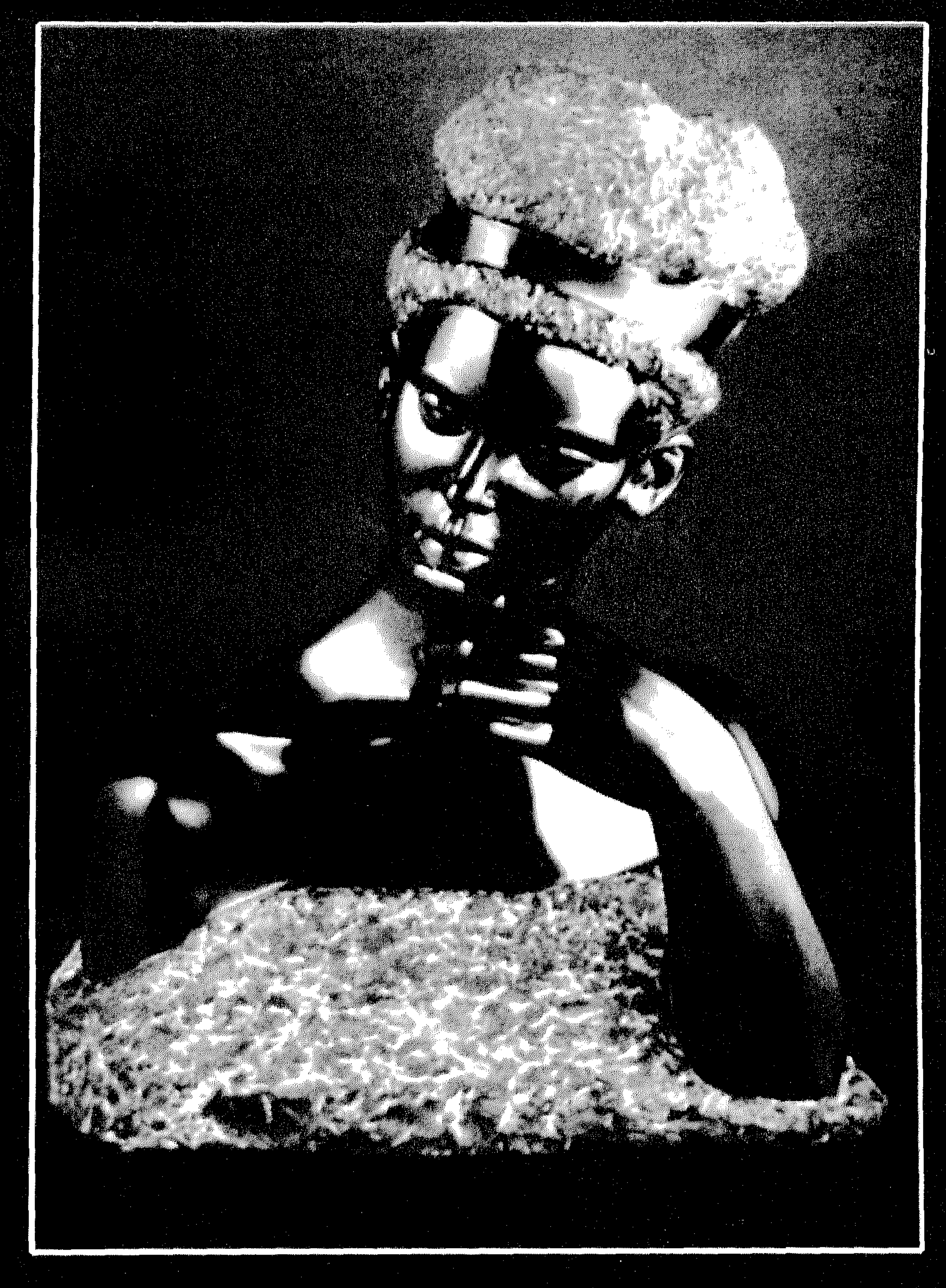
تشكيل نحتي : سامي محمد



سيدة تونسية نورالدين الخياشي



اليد ـ أنطوان مايو



تمثال إدوارد سانروز



تصميم : محمد حجى

• محمود بقشيش •

• ولد فى مدينة "كفر الزيات" فى ١٩٣٨/١٢/٢٥ .

• تخرج فى كلية الفنون الجميلة (قسم التصوير) سنة ١٩٦٣ .

• يشارك فى حركة الفنون التشكيلية المصرية فى مجال الإبداع ، و النقد الفنى منذ تخرجه .

• نال جائزة الدولة التشجيعية فى فن الرسم سنة ١٩٨٧ .

• نال جائزة التحكيم فى " بينالى القاهرة الرابع " فى فن الرسم .

• شارك فى العديد من لجان التحكيم المحلية و الدولية ، منها : "ترينالى القاهرة الأول لفن الجرافيك" .

• تنشر دراساته و مقالاته النقدية فى العديد من المجلات الثقافية المصرية و العربية منها مجلة الهلال .

• من مؤلفاته : "البحث عن ملامح قومية (عن دار الهلال) ـ "النحت المصرى الحديث" (عن الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى) .

• تفرغ لممارسة الفن و النقد منذ سنة ١٩٨٤ حتى الان .

